ATAHUALPA YUPANQUI

Félix Luna

Ediciones Júcar
LOS JUGLARES

ATAHUALPA YUPANQUI

FÉLIX LUNA:

ATAHUALPA YUPANQUI

COLECCIÓN LOS JUGLARES

EDICIONES JUCAR

Cubierta: *Julio Ramentol*
Fotos: Martínez Parra y Archivo Júcar

© Félix Luna, 1974
Derechos exclusivos para la presente edición:
EDICIONES JUCAR, 1974
Chantada, 7 - Madrid-29. Ruiz Gómez, 10 – Gijón

Depósito legal: M. 39.596-1974 I.S.B.N.: 84-334-0218-8
Impreso en España por
MUSIGRAF ARABÍ
Hermanos del Hoyo, s/n. - Torrejón de Ardoz (Madrid)

ÍNDICE

1. EL PAÍS **7**
UN PAÍS, DOS PAÍSES 9
LA «DENUNCIA» Y LAS REGIONES 14

2. EL HOMBRE **18**
INFANCIA PAMPEANA 20
ADOLESCENCIA NORTEÑA 23
CANTOR EN TODOS LADOS 30
EL TRIUNFO DEL FOLKLORE 35
EL CANTOR Y EL MUNDO 39

3. EL CANTO **42**
«ALVERTENCIA...» 44
EL CANTO ESCUETO 46
HUMOR 49
RECATO 50
FIJAR LA ÉPOCA 52
UN «MARTIN FIERRO» PARA EL SIGLO XX 54

ANTOLOGÍA DE CANCIONES **56**
VIENE CLAREANDO 57
EL ARRIERO 57
LA POBRECITA 58
NOSTALGIAS TUCUMANAS 59
CAMINO DEL INDIO 60
TU QUE PUEDES, VUÉLVETE 61
TIERRA QUERIDA 61
CRIOLLITA SANTIAGUEÑA 62
CHACARERA DE LAS PIEDRAS 63
PREGUNTITAS SOBRE DIOS 64

TRABAJO, QUIERO TRABAJO 65
MILONGA DEL PEÓN DE CAMPO 66
LUNA TUCUMANA 67
RECUERDOS DEL PORTEZUELO 68
EL ALAZÁN 69
INDIECITO DORMIDO 70
A QUE LE LLAMAN DISTANCIA 71
CANCIÓN DE LOS HORNEROS 71
LE TENGO RABIA AL SILENCIO 72
VIEJO TAMBOR VIDALERO 73
EL VENDEDOR DE YUYOS 73
LA OLVIDADA 74
EL PAYADOR PERSEGUIDO 75
LOS HERMANOS 79
CAMINITO ESPAÑOL 80
LA FLECHA 81
YO ME HE CRIADO A PURO CAMPO 82
JUAN 83
TUVE UN AMIGO QUERIDO 83
MI TIERRA, TE ESTÁN CAMBIANDO 84
NADA MÁS 85
ELEUTERIO GALVAN 86
MILONGA DEL SOLITARIO 86
LA GUITARRA 87
PA'ALUMBRAR LOS CORAZONES 88
MADRE VASCA 89
EL POETA 90

DISCOGRAFIA 91
IMÁGENES 97

1. EL PAÍS

La idea de «música típicamente argentina» suele estar asociada con el tango. Bailado, cantado y tocado a través de algunas composiciones de prestigio universal, el tango argentino gozó antes y después de la primera Guerra Mundial de dos picos de popularidad que lo extendieron por todas partes, y todavía mantiene en Europa, América Latina y Japón cierta vigencia. Pero hace muy pocos años, diez o quince, los grandes públicos del mundo se fueron enterando que el tango no tiene la exclusividad de la representación en materia de música argentina; que hay otro tipo de composiciones originadas en este país muy diferentes al tango en su estructura formal, en su contenido poético y en el modo de interpretarse, que también expresa al espíritu argentino.

Esta recién descubierta voz de nuestro país, genéricamente llamada «folklore», cuenta con un intérprete excepcional, que es, acaso, quien más lo difundió por el mundo: Atahualpa Yupanqui. Antes de hablar de este autor, compositor e intérprete vocal e instrumental, nos parece necesario extendernos un poco sobre la dualidad que hemos apuntado en torno a la música argentina. Eso nos ayudará a entender la trayectoria de nuestro personaje y, de alguna manera, también la compleja realidad humana que la voz, la guitarra y las creaciones de Atahualpa Yupanqui traducen.

UN PAÍS, DOS PAÍSES

La Argentina es un país formado en realidad por dos países diferentes. Su configuración geográfica ha impuesto esta fatalidad, y toda la historia argentina se mueve a través de esa dialéctica. Buenos Aires y la comarca que la rodea —la llamada «pampa húmeda»— es una cosa; el interior, otra muy diferente.

Buenos Aires y su región, que abarca la provincia del mismo nombre, parte de las provincias mediterráneas y parte de la zona litoral, regada por los ríos Paraná y Uruguay y por el gran estuario del Plata, constituye una zona densamente poblada, altamente industrializada, con una estructura poblacional que, en buena parte, desciende de los inmigrantes llegados en el último tercio del siglo pasado y primero del actual. Su situación, sobre el río de la Plata y el Océano Atlántico, la coloca en fácil vinculación con Europa, y la han convertido, desde los tiempos de la dominación española, en un elemento receptor de las formas culturales provenientes del viejo continente.

El interior argentino es muy diferente. Grandes zonas de las provincias que lo componen tienen un clima seco y una configuración montañosa. Salvo algunos núcleos urbanos en acelerado proceso de industrialización —como Córdoba o Tucumán— el resto de las ciudades presenta unidades medianas o pequeñas, que dependen económicamente de actividades primarias. Con menor aporte inmigratorio, esas provincias conservan en estado de relativa pureza la tradición hispano-criolla, y frente al litoral europeísta mantienen una fisonomía más tradicional. Podríamos decir que, a medida que el viajero se aleja de Buenos Aires y sube hacia el norte o se desplaza hacia el oeste, la realidad americana va apareciendo con mayor fuerza en la arquitectura, en el tipo étnico, en los modos de hablar, en el paisaje. América va apareciendo en la Argentina en tanto se van dejando atrás las praderas verdes de la pampa con sus opulentas estancias, sus arboledas y su chatura; de Córdoba para arriba van revelándose las señales americanas en una capilla, un balcón de madera, una frase de característica tonada, un tipo de gente más cetrino. Penetrar en el interior argentino es irse dejando llevar hacia una dimensión continental que está ausente en Buenos Aires y su contorno.

Y por supuesto, entre los signos que afirman la americanización, la condición continental del interior argentino está la música.

* * *

Juan Alfonso Carrizo, un folklorista obsesivo y fervoroso, dedicó su vida a coleccionar coplas, romances y cantares en las provincias argentinas. Los fue recolectando en los pueblitos más alejados, en las comarcas más remotas, y los fijó en obras que son admirables por su vastedad, su rigor científico y su amor a la cultura popular. Leyendo ese anónimo florilegio que Carrizo rescató entre la gente vieja o transportó de antiguos cuadernos de familia a sus repositorios, se deduce sin lugar a dudas que —tal como ocurre en toda América Latina— un enorme porcentaje de esos cantares deriva de la gran corriente popular española del Siglo de Oro. Canciones religiosas o amorosas, coplas fiesteras, décimas picarescas o hazañosas, casi todas se inspiran en el patrimonio común de España. No sería, pues, una novedad, esta referencia hispánica de los cantares populares del interior del país: lo que asombra es que este acervo cultural haya persistido también en un pueblo cuya región más rica y poblada pertenece, como se ha dicho, al perfil europeísta, al rostro argentino vuelto hacia el océano.

Pues también en esta región, la de esos 500 kilómetros tendidos alrededor de Buenos Aires, persisten huellas profundas de la música y la poesía españolas. No han podido borrarlas las oleadas inmigratorias (que obviamente trajeron sus propias formas culturales) ni los medios masivos de comunicación ni el menosprecio en que se tuvo durante mucho tiempo a las expresiones pampeanas tradicionales: las que cantó durante dos siglos el gaucho bonaerense.

He aquí, entonces, que en todo el territorio argentino subsisten expresiones poéticas y musicales anteriores a la etapa de modernización del país. Anteriores al tango, que fue cobrando individualidad a fines del siglo pasado en los suburbios porteños como una conjunción de la habanera y la antigua milonga. El folklore era una subcultura sobreviviente en los niveles bajos de la población rural del territorio argentino. Los hombres y mujeres que seguían cantando esas coplas y décimas, que seguían recitando esos romances, que seguían bailando las danzas correspondientes, eran generalmente la «gente de campo»; en las ciudades se ignoraba olímpicamente esa realidad cultural casi clandestina, vergonzante. A tal punto que, cuando hacia 1920 un músico santiagueño, Andrés Chazarreta, logró poner en un teatro de Buenos Aires un espectáculo de cantos y danzas de su provincia, llovieron las críticas por el *atrevimiento* de traer expresiones artísticas rústicas y chabacanas a un escenario porteño... Sólo la voz de Ricardo Rojas, el gran escritor de la tradición nacional, se alzó para defender ese humilde muestrario de voces y ritmos populares.

No puede omitirse, sin embargo, la mención de algunos artistas que incluyeron entre su repertorio algunos motivos de raíz netamente folklórica: el más importante, Carlos Gardel, que registró un buen número de cifras, milongas, estilos y triunfos, así como algunas zambas, especies, todas ellas, de origen folklórico. Algunos músicos cultos, en los primeros años de este siglo, buscaron inspiración, asimismo, en temas tradicionales; el primero de ellos Alberto Williams, que ya a fines del siglo pasado elaboró algunas composiciones con la intención de estilizar formas sobrevivientes del antiguo acervo musical bonaerense.

Estas intrusiones y concesiones no eran, sin embargo, suficientes para crear una atmósfera de receptividad a expresiones que seguían siendo menospreciadas por la crítica bien pensante y por el gran público. A lo más, se las toleraba compasivamente,

como manifestaciones menores y olvidables.

Pero a partir de la década del 30 ocurre que empieza a suscitarse un cambio en la mentalidad del público argentino. En 1930 había caído el gobierno popular de Hipólito Yrigoyen, y el que lo sustituye, de signo conservador y apoyado por las clases altas, acentúa los vínculos económicos que ligan a la Argentina con Gran Bretaña. Por reacción contra esta situación, grupos juveniles de diferente origen político empiezan a colocarse bajo el signo del nacionalismo. Con una actitud que en algunos casos es francamente ingenua, pero que en último análisis resulta positiva, intentan revalorizar las formas externas del criollismo. Generalmente esta revalorización exhibe resabios aristocratizantes: es la relación paternal del estanciero con su peón la que, en última instancia, se trata de exaltar, como paradigma de un país liberado de su enfeudamiento externo, fuerte y sano en sus labores campesinas, unido por la lealtad de las masas hacia sus líderes. Se evoca la época de Rosas y el pintoresquismo de aquellos tiempos renace, de modo muy elemental, en los achinados bigotes que se dejan crecer los jóvenes y en los héroes ecuestres de las guerras civiles por cuya memoria juran.

Contemporáneamente a este proceso que se va dando en sectores de las clases altas y medias, se va desarrollando otro mucho más profundo pero menos perceptible: miles y miles de hombres y mujeres provenientes del interior del país van llegando a Buenos Aires y sus alrededores corridos por la crisis económica, para buscar fuentes de trabajo más dignas y mejor remuneradas. Desde 1935 en adelante, esa vasta y silenciosa inmigración interna nutre la incipiente industrialización que durante la segunda Guerra Mundial conocerá un vertiginoso crecimiento. Estos hombres y mujeres, instalados generalmente de modo muy precario, agredidos por un medio urbano al que eran extraños, nostálgicos de su terruño y conservadores de sus hábitos de vida aún dentro del ritmo de la gran ciudad, tenían sus canciones, sus bailes, sus tradiciones, que afirmaban como una defensa frente a la alienación del nuevo medio. En pequeños centros —«las peñas»— hacían su música, danzaban sus danzas, seguían y aplaudían a los pocos artistas que interpretaban sus canciones entrañables. Y aunque el público porteño ignoraba el submundo de los *cabecitas negras* (así calificaban despectivamente a los morochos del interior), poco a poco se iban extendiendo hacia el centro de Buenos Aires las expresiones propias del medio rural de donde venían.

* * *

El triunfo de Perón, en 1946, es en gran medida el triunfo político de estos argentinos marginados, anónimos protagonistas de la afirmación de la industria liviana y sus nuevos sindicatos. Sobre los sectores obreros tradicionales, afincados en Buenos Aires y alrededores años atrás, hijos o nietos de inmigrantes, que se expresaban políticamente a través del radicalismo, el socialismo o el comunismo, triunfan arrolladoramente esos obreros nuevos que todavía no han perdido su aire rural.

Era lógico, entonces, que paralelamente a esta personería política que conquistan, esos sectores quieran adquirir una personalidad artística; que quieran imponer sus gustos musicales y sus intérpretes más admirados. Años más tarde Perón pagará esta adhesión con un decreto que obligará a las radios y lugares de baile a pasar música nacional en un porcentaje no menor del 50 por 100; una medida que por su misma drasticidad no llegó a cumplirse nunca.

Porque el lado flaco de esas expresiones que genéricamente se denominaban como «música folklórica», era la escasa calidad de sus intérpretes. Solistas vocales con más empeño que buena voz y buen gusto, dúos de indiscutible pobreza vocal, conjuntos de mayor aliento pero limitados por un estrecho pintoresquismo, conformaban una oferta demasiado pobre para seducir al gran publico, acostumbrado al jazz, al dulzón bolero o a las brillantes orquestas de tango que florecieron en aquella década del 40. Hay que señalar que una cierta fidelidad de los intérpretes folklóricos a los instrumentos tradicionales del género les vedaba el uso del piano o elementos aerófonos, salvo la quena india. La percusión estaba representada apenas por el bombo, la «caja» de las regiones del noroeste, de posibilidades muy limitadas. De modo que la oferta artística de los folkloristas era desesperadamente pobre: guitarras, eventualmente alguna quena —inadaptable para los aires bonaerenses o del litoral— y ocasionalmente el violín, muy resistido aunque su uso era otrora habitual entre los «musiqueros» santiagueños más auténticos.

Para que el folklore se impusiera en Buenos Aires, caja de resonancia de todo el país y plataforma de lanzamiento indispensable para cualquier artista, se necesitaba que el mensaje vocal fuera transmitido por artistas de mejor calidad que los conocidos y por instrumentistas más brillantes. Y por sobre todo, se necesitaba que las canciones del género abandonaran la temática primitiva del costumbrismo vulgar, la nostalgia del terruño o la descripción prosaica de paisajes o personas, para colocarse en una dimensión poética más alta. Sólo así podría ser recibido por el gran público.

Estas exigencias fueron entendiéndose y cumpliéndose poco a poco. Año a año empezaron a surgir instrumentistas cuya técnica nada tenía que envidiar a los virtuosos de cualquier género. El piano empieza a aceptarse pacíficamente, como instrumento solista o como acompañamiento. Mejoran las técnicas de los guitarristas; el charango se incorpora a los conjuntos instrumentales. Surgen grupos vocales que intentan superar la monotonía del «canto llano» característico del folklore para combinar las voces en armonizaciones cada vez más audaces, que a veces orillan el jazz. Aparecen vocalistas más entonados, de dicción más inteligible. Se van abriendo lugares nocturnos adonde la gente va a escuchar a tal o cual intérprete; se los llama «peñas», pero allí concurre gente que nada tiene que ver con los *cabecitas negras* que las inventaron y frecuentaron años atrás.

Pero el problema no radicaba solamente en los intérpretes. Hemos dicho que la pobreza de la música de raíz folklórica residía también en los creadores. Los compositores del género eran, generalmente, intuitivos que suplían sus carencias con las variaciones que inventaban sobre melodías más o menos tradicionales; los autores no salían del primitivismo poético. También estos déficit fueron superados poco a poco. Paralelamente a la aparición de mejores intérpretes y músicos de mejor calidad fueron surgiendo compositores y poetas de alta y generosa vena. En este sentido fue ejemplar el fenómeno ocurrido en Salta, una de las provincias del norte, donde los poetas de la región, algunos de ellos verdaderamente excelentes, se fueron volcando gradualmente hacia la autoría musical hasta nutrirla de una estupenda veta lírica.

Poco a poco, año a año, la música de inspiración folklórica ofrecía un contenido de mayor calidad en su música, su poesía y su interpretación. Toda la década del 50 fue asistiendo a una firme invasión del género folklórico a las radios, la naciente televisión, los escenarios y lugares de diversión de las grandes ciudades, y muy especialmente de Buenos Aires. Ya había *fans* del folklore, como los había del tango o del jazz.

* * *

Hasta que en 1960 ocurre un impresionante *boom* folklórico en la Argentina. El género arrasa de pronto con todas las otras modas musicales para consagrarse como el tipo de música aclamada por grandes públicos, exhibido en festivales que congregan a centenares de miles de personas, difundido en tiradas discográficas de importancia mundial, cantado, en fin, por todo el país. Era el merecido triunfo de un tipo de música auténticamente nacional, motorizado por artistas que trataron de superar sus limitaciones y lo consiguieron, y sostenido por un público que, en el reencuentro con esas canciones veía un acercamiento a una realidad ignorada de su país.

Pero cuando esto ocurrió, hacía mucho tiempo que cantaba, tocaba y componía Atahualpa Yupanqui. Porque «Don Ata», ya un mito, había protagonizado un caso único. Desde los comienzos de su actuación, hacia 1930, había sido compositor, autor, instrumentista e intérprete vocal. Todo en escala insuperable. Y además, su mensaje se diferenciaba de todos por un tono y una solidez muy especiales. Veamos de dónde salió todo esto.

LA «DENUNCIA» Y LAS REGIONES

Pero antes de analizar la personalidad y la significación artística de Atahualpa Yupanqui hay que formular otra precisión más.

A medida que los pueblos maduran, van sintiendo la necesidad de expresarse a través de formas culturales diferentes. Se plantea una mayor diversificación en sus manifestaciones, una mayor pluralidad de recursos. En un momento dado, la gente traduce sus sentimientos con simpleza y a través de formas simples; más adelante esos sentimientos se tornan más complejos y, en consecuencia, sus canales de expresión deben adecuarse a la densidad del mensaje que deben transmitir.

Este fenómeno (muy conocido, por otra parte, y que aquí sólo apuntamos superficialmente) también se dio en la Argentina. Hacia los años 30, la voz nacional, por antonomasia, radicaba en el tango. Y este género musical tiene un solo contenido posible: el amor y todo lo que se relaciona con él. Algún creador excepcional como Enrique Santos Discépolo hizo incursiones casi filosóficas traduciendo sentimientos del alma popular porteña muy auténticos —la soledad, el escepticismo, el fatalismo—, pero que desde luego no agotaban la temática posible de la época. Por entonces, como se ha dicho, la música de origen folklórico se arrastraba en un pintoresquismo muy elemental. Y no había más.

Pero pasan algunos años y el país empieza a vivir transformaciones importantes. Un nuevo sentido de la justicia social nutre el movimiento político que triunfa en 1946; un aire popular, a veces populachero, sopla sobre el estilo general del país. Hay un retorno a la realidad, hasta entonces ajena a las expresiones culturales de cierta calidad. Ahora, el drama de los hombres explotados, la lucha por mejores condiciones de vida, las diferencias sociales y sus implicaciones forman parte naturalmente de la temática artísticamente explotable.

Y entonces se advierten las limitaciones del tango. Resulta que el tango es inapto para exponer una temática semejante. Como lo es, también, para rescatar temas de inspiración religiosa, histórica o épica. Ni siquiera la picaresca cabe dentro de la estructura ritual del tango clásico que se interpreta hacia los años 40. Para salvar esta carencia se acude entonces a la música de origen folklórico. Los argentinos empiezan a sentir la necesidad de decir muchas cosas, y ocurre que la música de origen folklórico ofrece una diversidad que permite instrumentar mensajes de intención muy diferente. Por otra parte, el género ha sido menos trabajado, menos formalizado, y en consecuencia

permite a autores y compositores una mayor fluidez creativa.

Por esta razón, las *canciones de denuncia* se plantean preferentemente en elaboraciones musicales de raíz folklórica. Esto ocurrirá un poco más tarde, en la década del 60, pero ya anteriormente se han hecho experiencias, dentro del género, con obras que recorren los más variados temas. Recreaciones históricas, efusiones líricas, transposiciones religiosas, sin contar con el siempre permanente tema costumbrista, han enriquecido el género de proyección folklórica. Por supuesto, como ha ocurrido en todos lados, las canciones de denuncia o de protesta caen frecuentemente en el primitivismo, la exageración o la mera simulación. Pero de todos modos, la experiencia ha sido fructífera y se ha legitimado en la música de origen folklórico, ya que no podía haberse elegido otro tipo de canciones que éstas, lejanamente iniciadas entre la gente humilde de la tierra, para plantear los temas que se refieren a la justicia y la dignidad humana. Ya veremos cómo también en este aspecto fue Atahualpa Yupanqui un precursor y un maestro que desde el principio de su trayectoria utilizó sus canciones para marcar la existencia de situaciones injustas pero que nunca sacrificó lo artístico a lo político en su quehacer poético.

* * *

Un último aviso para el lector no iniciado en los vericuetos del folklore argentino. Lo que se llama folklore (y en la actualidad es, en realidad, música de raíz o inspiración folklórica) reconoce en nuestro país continentes rítmicos y musicales muy diferentes según las regiones de las que ha nacido. No puede ser de otro modo, ya que los paisajes, las costumbres, los trabajos, las influencias étnicas son muy distintas en el norte, en la región pampeana, en el litoral o en Cuyo.

En los países de América Latina el folklore nativo se diferencia, en general, según sea de «la costa» o «la sierra» o interior: el primero suele tener definidas influencias africanas mientras que el segundo recoge algunos elementos de los primitivos aborígenes y en uno y otro lado todos contienen aportes hispanos. En la Argentina, el elemento afro casi no existe, y el tono indígena está limitado a algunas especies norteñas —los límites del antiguo Incario—, donde quedan reminiscencias de la escala pentatónica y se usan eventualmente instrumentos de origen indígena como la quena, además de la guitarra española y su descendiente mestizo, el charango.

A esta primera diferencia con el resto del folklore latinoamericano deben sumarse en nuestro país las particularidades regionales. La música de la región pampeana suele ser cadenciosa y ligeramente melancólica: es apta para la voz solista y enfatiza más el contenido dado por las palabras que la forma musical que la envuelve. Se ha dicho que todas las milongas son iguales: en cierto sentido esto es cierto, porque el acompasado ritmo basado en la alternancia de tono a dominante se limita a acompañar el verso —cuarenta o décima— que es lo que prima en esta especie musical. Cifras, estilos, triunfos, milongas, huellas, todas llaman a la voz humana acompañada únicamente por la guitarra y sin ningún instrumento de percusión.

El folklore del norte argentino es mucho más variado en sus ritmos. Zambas, chacareras, gatos y escondidos forman un paisaje musical muy diversificado, capaces de transmitir mensajes poéticos de tono e intensidad distintos. Aunque la escala pentatónica pueda pesar lejanamente sobre sus melodías, las posibilidades de la línea musical

norteña son infinitas, y por consiguiente se prestan a interpretarse por conjuntos vocales, preferentemente dúos o cuartetos. La voz sola encuentra aquí su expresión natural en la vidala y la baguala, formas de canto desgarrado con un lejano aire al «cante jondo», a veces intimista y otras veces vociferado, al que basta el acompañamiento percutivo de la «caja», pequeño bombo, o del bombo grande o «legüero» (así llamado porque se escucha desde muy lejos). Por otra parte, los argentinos del norte han adoptado especies musicales que son originariamente bolivianas: carnavalitos, yaravís, huaynos, carnavales cochabambinos o santacrucenos, taquiraris, etc. El intenso tráfico que en la época colonial y durante la primera mitad del siglo pasado se dio entre el antiguo Alto Perú y las provincias argentinas de Jujuy, Salta y Tucumán, dio origen a una imprecisa frontera musical y permitió a estas regiones absorber y hacer suyas a formas musicales de aire definidamente indígena, nacidas en el altiplano.

En el litoral se nota la vecindad del Paraguay, que aporta el poderoso tono guaraní, y el Brasil, que trae el avasallador ritmo de los ancestros africanos, para imprimir a la música de esta región un toque juguetón, pegadizo, generalmente alegre. Las polcas, los valseados, los chamamés, los rasguidos dobles y las chamarritas piden, en su riqueza melódica, el acompañamiento del acordeón y ocasionalmente el arpa, además de la guitarra. Hay que hacer notar que tanto el arpa como el acordeón son instrumentos importados (el arpa, acaso por los jesuitas de las Misiones Guaraníticas y el acordeón en época muy posterior, por los inmigrantes suizos y alemanes), no obstante lo cual se han adaptado maravillosamente a las exigencias de al música litoraleña.

En cuanto a Cuyo, la región pegada a los Andes, recibe los aires chilenos y, en alguna medida, peruanos, a través de la zamacueca, la marinera y el vals criollo. Su forma más típica es la cueca; por su parte, la tonada es una interesante especie que participa de los estilos pampeanos y chilenos. En esta región es donde el virtuosismo guitarrístico alcanza su máximo nivel: una reminiscencia, sin duda, del uso que hacen en el Perú del requinto, que otorga a su acompañamiento una especial brillantez que las guitarras cuyanas imitan con éxito.

Los párrafos anteriores corren el riesgo de resultar demasiado generales para cualquier lector argentino que conozca algo del folklore de su país. Son, sin embargo, indispensables para señalar la variedad de nuestras manifestaciones populares de origen rural, sobre las que se han reconstruido las expresiones de raíz o proyección folklórica. Agreguemos a lo dicho una circunstancia cuya existencia es un factor de unificación dentro de la diversidad apuntada: hay algunas formas, muy pocas, que tienen vigencia en todo el país. Por alguna razón —tal vez su generosidad para acoger cualquier contenido poético o las posibilidades que ofrece su tipo de música— son conocidas, desde hace muchos años, en todas las regiones argentinas. Me estoy refiriendo a la zamba, el gato y la vidala.

La vidala tiene mil variantes: la vidalita pampeana, monótona y llena de sugestiones líricas; o la vidala chayera, propia de La Rioja y Catamarca, que suele cantarse para carnaval. Es muy difícil establecer la vinculación entre las diversidades posibles de esta especie, pero ella existe y se ha convertido en uno de los instrumentos expresivos más populares del país. El gato es una danza ligera, alegre, con cierta picardía, que florece tanto en el norte como en la pampa. En cuanto a la zamba, merece párrafo aparte por su importancia dentro del acervo de danzas y canciones argentinas.

La zamba debe haber venido del Perú. Su origen puede haber sido la zamacueca, pero en nuestro país el vivo ritmo de esta forma se hizo más pausado, más señorial, y las figuras de la contradanza —la «country dance» del siglo XVIII— enriquecieron su coreografía. La zamba se compone, usualmente, de dos partes iguales, precedidas por

una breve introducción instrumental. La parte cantada —que es también la que se baila— se compone de tres coplas, las dos primeras iguales en métrica y la siguiente (la «vuelta») un poco diferente, aunque igualmente pausada y rítmica. Las dos partes se separan por un breve intervalo de silencio. El todo configura una de las más hermosas danzas latinoamericanas de origen folklórico, que permite el lucimiento de las parejas con movimientos recogidos y, a la vez, sugestivos, que remedan la persecución amorosa y la conquista final de la mujer. A su vez, la zamba, como continente musical de elaboraciones poéticas, es la más apropiada. Su ritmo y su melodía permiten unas posibilidades líricas casi infinitas; la invariabilidad de la tercera y última copla de cada una de las dos partes le da el aire redondo de un soneto, y hace posible fijar el argumento de la canción en torno a un tema definido. Se la llama «la reina de las danzas» pero es también la reina de las canciones de origen folklórico: en nuestro país, en los últimos veinte años y paralelamente al renacimiento del género y su reelaboración por los autores y compositores argentinos, se han compuesto miles de zambas de tono, tema y modalidades muy distintas, sin llegar a agotar sus fecundas posibilidades.

* * *

La diferenciación de las regiones musicales argentinas ubica automáticamente a creadores e intérpretes en determinadas zonas folklóricas, vedándoles otras. Quien compone o interpreta música litoral, por ejemplo, difícilmente cruzará la invisible frontera que separa esta comarca de otras. Quienes cantan música norteña se sienten generalmente inhibidos de inmiscuirse en la de la pampa. Atahualpa Yupanqui es uno de los pocos artistas capaces de asumir ese riesgo con una autenticidad y una dignidad que le han permitido ser canal transmisor válido de cualquier tipo de música folklórica argentina, con prescindencia de su origen. Para el lector español resultaría más inteligible esta hazaña si dijéramos que ello equivale a un intérprete que puede cantar un «zorzico», una «sevillana» o un «alalá», como un vasco, un andaluz o un gallego, sin tratar de imitar una modalidad, sino expresándola auténticamente, de punta a cabo.

2. EL HOMBRE

«Nací en un medio rural y crecí frente a un horizonte de relinchos y balidos. Los espectáculos que exaltaban mi entusiasmo no consistían en mecanos, rompecabezas, volantines o barriletes. Era un mundo de brillos y sonidos dulces y bárbaros a la vez. Pialadas, vuelcos, potros chúcaros, yerras, ijares sangrantes, espuelas crueles, risas abiertas, comentarios de duelos, carreras, domas, supersticiones, mil modos de entender las luces malas *y* las cosas del «destino escrito». En aquellos pagos del Pergamino nací, para sumarme a la parentela de los Chavero del lejano Loreto santiagueño, de Villa Mercedes de San Luis, de la ruinosa capilla serrana de Alta Gracia».

INFANCIA PAMPEANA

Así confiesa Atahualpa Yupanqui[1] sus años remotos, cuando no existía su seudónimo artístico y era apenas Héctor Bohento Chavero, un muchachito de uno de los pueblos pampeanos nacidos como una vieja posta del «camino real». Su padre, empleado de ferrocarril: «Me galopaban en la sangre trescientos años de América, desde que don Diego Abad Martín Chavero llegó para abatir quebrachos y algarrobos y hacer puertas y columnas para iglesias y capillas...» Y luego: «Por el lado materno vengo de Regino Haram, de Guipúzcoa, quien se planta en medio de la pampa, levanta su casona y acerca a su vida a los Guevara, a los Collazo, gentes muy *de antes,* cobrizos, primitivos y tenaces, con mujeres que fumaban en pipas de yeso a la hora crepuscular, cerca de la amplísima cocina donde se refugiaban algunos corderos *guachos.»*

Eran dos hermanos varones y una mujer. Y su infancia, libre y sujeta, a la vez. «... me veo, con apenas seis años sobre mis chuncas, montado en un petizo doradillo *en pelo,* un *bocao de soga,* y galopando entre los pastizales, sintiendo en las desnudas pantorrillas el lanzazo de los cardos azules, oyendo el alerta de los teros en los bajíos, atravesando una alameda que me hechizaba con sus extraños silbos en la tarde, llegando luego a mi casa con la bestia sudada y temblorosa de nervios y fatiga, para escuchar con una falsa actitud de arrepentimiento los reproches de mi madre y sentirme premiado de mi *gauchismo* por la mirada seria y serena de mi padre, *tan sano y tan sin vicios,* como comentaban nuestros escasos vecinos.»

Así desovilla don Atahualpa el hilo de sus recuerdos. Es una prosa conversada, llena de pausas, como un coloquio «a la oración»... Y tan argentina, tan criolla, que es posible que los lectores no entiendan algunas de sus palabras. Pero no hace falta un «vocabulario» para comprender la emoción remota y dulce de esa niñez campera. Habla de su padre. «Era un humilde funcionario de ferrocarril, pero nada podía matar al gaucho nómada que había sido. Es así que siempre, en ocasión de los traslados, que eran numerosos por razones de su labor, se mudaba con su familia y su tropilla. Jamás dejó de tener buena caballada, y era su placer quitarles el orgullo a los chúcaros, jineteándolos con fiereza que asombraba.»

---

[1] Salvo que se mencione otra fuente, las referencias autobiográficas de Atahualpa Yupanqui son extraídas de su libro: «El canto del viento», Ed. Honegger, Buenos Aires, 1965.

Y los recuerdos doloridos, ésos que dejan un tajo indeleble en el corazón de los niños. «La pena comenzó a anidar en mi corazón cuando vi a Genuario Bustos, un gaucho que mucho admiraba, muerto, de tres balazos en la espalda. Lo balearon cuando montaba en su redomón y sólo alcanzó a decir: "¡Así no se mata un hombre!" Y se fue deslizando con el cabestro en la mano, hasta quedar inmóvil, mientras su sangre teñía los cascos del caballo.» El chico Chavero queda impactado del suceso: «Vi degollar cientos de reses, hasta bebía la sangre caliente de los novillos. Pero pensaba que los hombres morían de otro modo, que la muerte no llegaba así, con tan desnuda violencia.»

Y ahí viene uno de esos retratos que en los libros y en las canciones de Atahualpa Yupanqui llegan de súbito y en dos trazos convierten en inolvidable a un personaje. Se refiere a Genuario Bustos, el gaucho que mataron delante de sus ojos infantiles: «Lo veo, llegando a mi casa, después de manear su caballo y mirarlo un rato; detenerse ante el portón e inclinarse, quitándose las espuelas y ocultando bajo su corralera el mango plateado de su daga y luego llamar con suave golpe en función de visita. Por hambre que tuviera, apenas probaba algo de la comida y bebía agua y su discurso era breve, cordial y prudente. Hasta cuando algo gracioso le producía risa, se llevaba la mano a los bigotes como frenándose para no descomponer su eterna actitud de paisano entrado en razón. ¡Genuario Bustos!»

Asociada, a sus años chicos, está la guitarra. «Allí estaba, frente al cantor, bebiendo sin entender mucho las cosas que decía. Me sentía totalmente ganado por la guitarra. Este instrumento se hizo presente en mi vida desde las primeras horas de mi nacimiento. Con guitarra alcanzaba el sueño. Con una vidala o una cifra me entretenían mi padre y mis tíos... Así, en infinitas tardes, fui penetrando en el canto de la llanura, gracias a esos paisanos... Cada cual tenía *su* estilo. Cada cual expresaba, tocando o cantando, los asuntos que la pampa le dictaba. Y la llanura posee una inacabable sabiduría.»

Así, entre peones de campo, reseros y carreteros, entre las mujeres calladas de la pampa, en una sucesión de amaneceres y crepúsculos tendidos sobre la llanura, va creciendo el chico Chavero. El pago de Pergamino, hacia el noroeste de la provincia de Buenos Aires, es ahora una comarca ubérrima, con estancias trabajadas a la moderna y chacras donde se explota hasta el último terrón del predio. En esa época, hacia 1910, hacia 1915, era todavía región de enormes fundos y caminos de tierra, que en tiempos de lluvia se cerraban en persistentes pantanos. En la frecuentación de la gente de la zona, el chico Chavero va acercándose al misterio de la guitarra. «En una sola cuerda recorría parte del diapasón buscando armar la melodía que más me gustaba: la Vidalita. El instrumento pertenecía a mi padre, y no nos era permitido usarlo. De manera que sólo de a ratos y a hurtadillas podía yo tocar el sencillo tema de la vidalita.»

Un buen día llega al pueblo un cura catalán, «sacerdote, jugador de truco y violinista». Los padres de Héctor lo confían a la virtud violinera del cura. Pero un día que el chico intenta tocar la vidalita en el violín, concluye abruptamente su aprendizaje. Al poco tiempo lo llevan frente a un maestro de guitarra, don Bautista Almirón.

«Ese instante frente al maestro fue definitivo para mi vida, para mi vocación. Entraba yo para siempre en el mundo de la guitarra. Aún no había cumplido ocho años y la vida me daba un glorioso regalo: ¡ser alumno de Bautista Almirón!» Es entonces cuando comprende que la guitarra no ofrece solamente temas gauchescos. Hay un panorama musical infinito, agazapado en las seis cuerdas del instrumento. «Muchas mañanas la guitarra de Bautista Almirón llenaba la casa y los rosales del patio con los preludios de Fernando Sors, de Costes, con las acuarelas prodigiosas de Albéniz, Granados, con Tárrega, maestro de maestros, con las transcripciones de Pujol de

Schubert, Listz, Beethoven, Bach, Schumann. Toda la literatura guitarrística pasaba por la oscura guitarra del maestro Almirón, como derramando bendiciones sobre el mundo nuevo de un muchacho del campo que penetraba en un continente encantado, sintiendo que esa música, en su corazón, se tornaba tan sagrada que igualaba en virtud el cantar solitario de los gauchos.»

Años más tarde, estaba Atahualpa en la redacción de un diario de Rosario cuando le pidieron que escribiera la nota necrológica de un guitarrista. Era Almirón. «Lo que pasó por mí no sabría contarlo... ¡Qué selva de guitarras enlutadas contemplaban mis ojos en la noche! El destino quiso que fuera yo, aquel chango lleno de pampa y timidez, quien escribiera una semblanza del maestro. De un tirón, como si me hubiera abierto las venas, me desangré en la crónica...»

ADOLESCENCIA NORTEÑA

Pero el chico Chavero, el alumno del maestro Almir, no soñaba aún con ser un guitarrista. Era, simplemente, un muchacho avispado, con curiosidad por todo, al que el destino lo llevó, un buen día, del chato panorama pampeano, a la Argentina norteña, al Tucumán que entonces todavía se llamaba «el Jardín de la República». Largo es el viaje en tren. Estamos en 1917, y aunque «la palabra guerra era extraña a mi mundo, algo me hacía presentir su sentido terrible». Al llegar al destino, «la tierra tucumana, como adivinando todo el amor que había de despertar en mí, tendió sus praderas verdes, idealizó el azul de sus montañas y levantó su mundo de cañaverales para recibir a un chango de escasos diez años que llegaba desde la lejana pampa inolvidable con el corazón ardiendo como una brasa en el pecho y una pequeña guitarra en la que tímidamente florecía una vidala».

Tucumán significó mucho para Atahualpa Yupanqui. Allí vivió en su juventud, allí volvió en su edad madura y los primeros temas de su cancionero están referidos a paisajes tucumanos. Porque Tucumán era, además, «el reino de las zambas más lindas de la tierra». Cuenta Atahualpa: «Pocas zambas y canciones llevaban un nombre definido. Generalmente se las identificaba por alguna frase ya popularizada de su letra o estribillo, o de su región de origen o del lugar donde fueron escuchadas. De ahí que muchas zambas alcanzaran notoriedad con el nombre de La del Manantial, La de Vipos, La Carreta Volcala, La Anta Muerta, La Chilena Monteriza. Muchas de estas zambas escuché. Y luego, pasados los años, volví a oírlas, aunque ligeramente cambiadas en su línea melódica y con otros nombres. Y también supe que a la vejez se les aparecieron los *padres...»* Los *padres,* obviamente, son los aprovechados músicos que se apropiaron de ese acervo anónimo, auténticamente folklórico, y registraron esas canciones a su nombre cuando la creciente popularidad de la música nativa creaba la posibilidad de cobrar derechos de autor.

* * *

De aquí en adelante resulta imposible seguir en detalle el itinerario de Atahualpa Yupanqui. Son años y años de andar de aquí para allá, pasando a veces por un pueblo u

otro, deteniéndose otras veces por años en cualquier lugar. Trabajó como empleado de escribanía y como periodista. También como exhibidor cinematográfico. «Me gusta el norte. Todo entero. Y lo conozco. Lo recorría de muchacho dando cine mudo con mi amigo Molina. Íbamos en camión, parábamos, colgábamos la sábana en dos algarrobos parejos y cobrábamos diez centavos del lado que se podía leer, cinco del otro... Después yo daba conciertos de guitarra; se me han quedado petizos los dedos desde entonces, ¡de tanto tocar!» (Revista *Gente,* Buenos Aires, 17-11-1972). Atahualpa Yupanqui nunca ha sido demasiado preciso en el plano autobiográfico: prefiere que se mezclen años, gente, lugares, y todo lo cuenta con una pincelada borrosa que da dimensión de leyenda a sus andares: «Cuando murió mi padre, que era ferroviario, tuve que empezar a ayudar a mi casa. Corregía pruebas de un diario: me acuerdo que un día de invierno, lluvioso y triste, tuve que subir a la pizarra para anunciar la muerte de Rodolfo Valentino. Trabajaba también en una escribanía. Y me divertía con un lindo grupo de muchachos amigos... Uno sobre todo: Moisés Lebenshon, compañero de escuela y uno de los hombres más talentosos y buenos que he conocido... Empecé a tocar en algunos clubs. Me acuerdo un club de fútbol donde jugaba un muchacho que se llamaba Bernabé Ferreyra. Mis primeros cinco pesos los gané en una de esas sesiones... Cantaba vidalitas, gatos, cosas anónimas, aprendidas de mi padre y de algunos amigos. Pero sobre todo tocaba la guitarra: la «Serenata» de Schubert o «Momento Musical». Los interpreté centenares de veces, matizados con vidalitas y chacareras. Eran canciones casi exóticas, apenas se las conocía por algunos provincianos que pasaban por allí ganándose la vida. Yo las conocía por mi padre, que era de origen santiagueño. Siendo un mocosito me encontré una vez con el famoso escritor árabe-argentino Emin Arslan. Me escuchó y me dijo: "Su ambiente, joven, está en París." Y yo le contesté: "Señor, mi ambiente está en Humahuaca"... A los dieciocho años llegué a Buenos Aires. Aquí conocí a Arturo Capdevila, a Ricardo Rojas, a tantos hombres importantes. A José Ramón Luna también, que en esa época estudiaba agronomía y trabaja en "Crítica". Yo trabajaba en "La Fronda", aunque éste era un diario conservador y yo era "yrigoyenista perro", igual que mi padre... Yo toqué muchas veces en la peña "Andrés Ferreyra", que fundaron algunos amigos radicales. Pero aquí no cobraba nada... Era por solidaridad política» (Revista *Folklore,* Buenos Aires, diciembre de 1965).

La parrafada merece comentarios. Moisés Lebehnson, a quien recuerda Atahualpa Yupanqui, fue un político de extraordinarias condiciones, prematuramente fallecido en 1954; llevó adelante en el radicalismo un movimiento de renovación partidaria que se expresaría más tarde en la presidencia de Arturo Frondizi. Era Lebehnson oriundo de Junin, donde vivió Yupanqui varios años. En cuanto a Bernabé Ferreyra, se trata de uno de los grandes ídolos del deporte argentino; era el irreemplazable «goleador» de River Plate en la década del 30. El emir Emin Arslan fue un periodista y escritor que se jactaba de su descendencia de los califas de Bagdad: tuvo gran influencia en las letras argentinas entre 1920 y 1940, y su cultura refinadamente europea no le impedía conocer y valorar las expresiones populares del interior argentino. En cuanto a Ricardo Rojas y Arturo Capdevila, escritores que tuvieron en su momento la más alta importancia, conservaron durante toda la vida una cálida amistad con Atahualpa Yupanqui. Cuando Ricardo Rojas, maestro de maestros, polígrafo eminente y por sobre todas las cosas un ser humano de inusual calidad, murió en 1956, Atahualpa Yupanqui le dedicó una vidala: «Se va don Ricardo por el arenal...» Recuerdo que una tarde, viviendo yo en Suiza, escuché en un disco que me habían traído de mi país, esa canción, dolida y varonil, en homenaje a un hombre a quien tanto quise como Rojas: y recuerdo que me corrieron las lágrimas al oír la voz apaisanada de Yupanqui evocando a este don Ricardo, que se marchaba atravesando el arenal de la muerte...

Lo del yrigoyenismo de Atahualpa Yupanqui, expresamente proclamado en el reportaje transcripto, merece también un comentario. Los trabajadores del riel de la Argentina fueron furiosamente partidarios de Hipólito Yrigoyen, durante cuya presidencia recibieron mejoras en sus condiciones de trabajo. Dependientes de las empresas ferroviarias inglesas, los obreros libraron grandes luchas en esos años para conquistar mejores sueldos y condiciones laborales más dignas. Yrigoyen los apoyó invariablemente, y en alguna oportunidad tuvo que enfrentarse con los gerentes británicos y aún con el embajador inglés para imponer las soluciones de su gobierno. Los trabajadores ferroviarios, que por su especialización y salarios formaban ya una suerte de «clase media» dentro del proletariado argentino, adhirieron al radicalismo que lideraba Yrigoyen. No es extraño, pues, que el padre de Atahualpa Yupanqui lo haya sido y que ese fervor fuera heredado por su hijo. Cuenta don Atahualpa que un día advirtieron que el padre anda serio, callado, «enculado». —No le hablen a papá— les decía la madre por lo bajo. Ese estado de rabia silenciosa duró varios días: era cuando el radicalismo se había dividido entre los partidarios de Yrigoyen y los de Alvear... ¡Los buenos yrigoyenistas sentían ese cisma como un dolor personal! Después de 1930, tras la caída de Yrigoyen, algunos radicales formaron la «Peña Andrés Ferreyra», donde, bajo pretexto de hacer música y charlar, se discutía furiosamente de política y se urdían innumerables conspiraciones contra el régimen militar de Uriburu y su sucesor, el de Justo, basado en el fraude electoral. Años después, Atahualpa Yupanqui se sintió llamado por otros entusiasmos políticos. Pero en sus años mozos su sensibilidad ante la miseria del pueblo pudo canalizarse a través del radicalismo yrigoyenista.

Por otra parte, el yrigoyenismo de Atahualpa Yupanqui no quedó en actitud: trascendió a una militancia riesgosa. A fines de 1933 estaba en Entre Ríos cuando lo convidan a participar en una revolución contra el régimen conservador. La dirigirían los hermanos Kennedy, unos estancieros de origen irlandés, pero acriollados hasta el tuétano. La «patriada» estaba —se suponía— vinculada con movimientos similares que estallarían contemporáneamente en otras provincias.

El día señalado, cuando el reloj de la iglesia de La Paz, un pequeño pueblo entrerriano sobre el río Paraná, marcó las doce del mediodía, una treintena de radicales yrigoyenistas se lanzaron al asalto de la comisaría local. Hubo algunos disparos y algún policía cayó en la refriega. Instalados allí, los eufóricos revolucionarios esperaron las comunicaciones que iban a certificar el triunfo del movimiento en otros puntos del país. Se hizo la una de la tarde, las dos, las tres. Ninguna señal llegaba... Atahualpa, al lado de uno de los jefes de la revolución, aguardaba ansiosamente las novedades. Cuando promediaba la tremenda siesta de ese verano llegó una comunicación a los insurrectos: tropas gubernistas avanzaban sobre ellos...

De inmediato los Kennedy ordenaron desconcentrarse. La revolución había fracasado.

—Vos, vení conmigo... —dijo su jefe inmediato a Atahualpa.

Montaron a caballo, y después de un galope largo llegaron a una isla. La «isla de las víboras». Dejaron los caballos y se metieron por cauces secos, pantanos y malezas. Los mosquitos dejaban sin sangre a los fugitivos.

—¡Sacate las botas! Así no dejamos huellas...

Atahualpa se resistía:

—Me voy a lastimar todo, con las espinas...

—¡Embromate!

Llegaron, finalmente, a un monte bajo, imposible de localizar. Allí estuvieron varios días. «Comíamos iguanas —relata don Atahualpa— tratando de que el humo no nos delatara.» Al fin llegó un botero que los llevó a la vecina República del Uruguay.

Aquí, en Uruguay, estuvo Atahualpa dos años. Tocaba la guitarra y cantaba en bibliotecas y escuelas. Ganaba muy poco, pero se las arreglaba para vivir. «Siempre encontraba otro más pobre que yo, para darme el gusto de invitarlo a comer...»

Hacia 1936 una ley de amnistía le permite regresar al país. Vuelve a Entre Ríos y allí se emplea como periodista.

—Pero nunca pude cobrar un peso... Menos mal que con mi guitarra me defendía, tocando en las parrilladas de la costa.

De allí sigue su viaje interminable. Rumbea ahora hacia el interior mediterráneo de la Argentina. Vive en Córdoba varios años, en una pensión —calle Palestina— que llegó a ser célebre como lugar de reunión o paradero de toda clase de personajes: estudiantes, bohemios, artistas, activistas políticos. Allí conoce a uno de sus grandes amigos, Deodoro Roca, personalidad fascinante, intelectual de izquierda fantástico en sus rasgos de humor y sus genialidades. De cuando en cuando, sucede que algunos de los que lo admiran y quieren es elevado, por obra de los azares políticos, a algún cargo expectable en una provincia: entonces se lo invita, se le organiza un recital o alguna tarea, y Atahualpa vive unos meses con sus honorarios. Y alguna vez —años más tarde— buscado por la Policía por sus actividades políticas, abandona la pensión de la calle Palestina para instalarse en la casa de un amigo, ¡frente mismo al domicilio del jefe de Policía!

* * *

Andar de un lado a otro, con la guitarra, haciendo mil oficios. Y leyendo mucho, siempre. «A los trece años me devoré el Quijote de punta a punta. Era y soy muy lector. Lo cual no excluye mi pasión por la vida activa, por la naturaleza. No creo que sea excluyente ser intelectual para ser auténtico» (Revista *Extra*. Buenos Aires, marzo de 1961). Y en esas andanzas bohemias, pasaban los cantores y dejaban en el muchacho Chavero impresiones, recuerdos. «Recuerdo a Nazareno Ríos. Alto, delgado y fuerte. Usaba saco negro, bombacha ancha y lustrosas botas. Una golilla blanca con monograma. Su guitarra tenía una estrella en la boca: era un brocal nacarado lleno de embrujo. Cantaba con gran dignidad, imponiendo silencio y respeto. Recorría con la mirada el salón lleno de hombres, criollos en su mayoría, y no era necesario pedir compostura al auditorio (...) Creo que de todos los cantores criollos que pasaron por el pueblo, fue Ríos quien me produjo la más honda impresión, la más cabal sensación de estar oyendo a un gaucho, a que se sumaba una rara condición de artista.» O aquel Dagoberto Osorio, «el último trovador de la quebrada de Humahuaca», en la frontera norte, donde la Argentina se da la mano con Bolivia: «Osorio tenía una modalidad particular: nunca fue hombre de grupo ni cantor por *mingao* o encargo. Era, como se dice allí, un poco *empacao*. Dagoberto Osorio pasaba por Tilcara o Maimará, o Tumbaya a caballo, cubierto con un gran poncho o una capa azul, debajo de la cual portaba su guitarra. «De a caballo» se acercaba a la ventana de la gente amiga, bajo la madrugada que encendía en el cielo las mejores candelas para el rito, y «de a caballo no más, golpeaba llamando la atención, soltaba su canto emocionado, su zamba, su baguala, su trova galana. Y sin esperar la palabra de gratitud, movía riendas y tocaba espuelas,

partiendo al sobrepaso». O el uruguayo Telémaco Morales: «Era fuerte, con un rostro de campesino intelectual. Generalmente serio, de gran prudencia. Armaba su cigarrillo con ademán de rito. Y no tenía prisa para encenderlo. Hablaba, mirando más allá, como buscando el nidal de sus saudades en un rincón de la noche (...) Telémaco Morales afinó su instrumento en pianísimas armónicas. Y su guitarra desgranó un estilo. Un antiguo estilo que parecía tocado en primera audición. Bien armonizado, y el leitmotiv cantado en las bordonas con naturalidad, con lógica. Era como la sencilla corriente de un arroyo, atravesando juncos donde las garzas cuelgan su tímida presencia.» O Juan Carlos Franco, un joven militar que fracasó en su carrera por ser un romántico. «Conocí hace muchos años a un cantor que tenía leyenda y paisaje detrás de su voz. Cantaba yaravíes, vidalas, zambas, tristes del norte y estilo del sur. Y todo lo cantaba con propiedad, dándole a cada tema su verdadero carácter, su cabal sentido.» Cada cantor, cada ser humano con algo que decir dejaba en Atahualpa Yupanqui un poco más de sabiduría: «Tal vez no haya habido en toda la provincia de Santiago del Estero un tocador de chacareras tan artístico y cabal como Díaz. Con su hermano Julián formaron el dúo de músicos populares de más autenticidad.

Conocía Benicio los secretos de cada compás de la danza (...) Ahí estaba el secreto que desconocían los otros *folkloristas:* el arte de hacer música con rigor tradicional, con ritmo exacto y criollo acento melódico y además, con todo el color y el lenguaje, el aire y el paisaje de la zona a que cada tema pertenece. No en chiste una vez dijo Enríquez, citando a Díaz: *Toca en quichua*. Y era verdad: la voz de su sonido era quichua.»

Años y años en ese comercio humano de conocimiento, de aprendizaje. Estudiaba etnología con el profesor Alfred Metraux, pero sus estudios sobre hombres y lugares eran heterodoxos y variables. Lo principal era andar y conocer. «Muchos han sido los viajes, giras y travesías que realicé a lo largo de los llamados Valles Calchaquíes. Los he topado desde diversos sitios (...) Todos estos viajes los hice a lomo de mula. Jamás anduve por esas regiones en automóvil. En aquellos tiempos era imposible usar otro medio que no fuera el caballo o el mular, pues no había sino caminos de herradura (...) En aquellos días nos acompañaban los libros de la conquista y asuntos de nuestro continente. Sabíamos casi de memoria la tarea de Diego de Rojas, de Villacorta, Alvarado, Jerónimo de Cabrera, Gaspar de Medina, Montesinos. Conocíamos las aventuras de aquel andaluz travieso, Bohórquez, su reinado en el alto valle, su enjuiciamiento en Lima, su fuga, su desaparición. Nos apasionaban Rojas y Arguedas, Chocano y Darío, Palma y Freyre. Leíamos con muchísimo interés a Echeverría, Alberdi, Juan Carlos Dávalos, Canal Feijoo, a Fausto Burgos, a Jaime Molins, Hernández, Javier de Viana, Herrera: todos nos eran familiares. Como también la seria obra de don Adán Quiroga, su «Calchaquí» y las incursiones etnológicas de Lafone Quevedo, de Ambrosetti y Debenedetti, de Ricci y Podnasky. Los Comentarios del Inca Garcilaso eran nuestra Biblia folklórica, nuestro radar en la bruma del mundo incásico. Y nos consolaban en la soledad de los caminos los yaravíes de Mariano Melgar, los huaynos de Alomías Robles, los temas aymará de Cava y Benavente. (...) Nos habíamos formado una idea de nuestra tierra. Una idea romántica, llena de sueños heroicos, sin calendario y sin fruto económico alguno. (...) Queríamos merecer la honra de haber nacido sudamericanos, y cada viaje al Valle Calchaquí era como un curso en una infinita universidad telúrica. Esquivábamos las *farras* en lo posible. Buscábamos las reuniones, las escenas con danzas, con vidalas, con versos, con cuentos del campo, con referencias históricas. (...) Uno de los viajes más felices lo realicé hace veinticinco años con Ruiz de Huidobro y Felipe Chocobar. Los dos, criollos y jinetes; los dos, capaces del más grande esfuerzo; los dos, siendo uno culto y de tradicional familia tucumana y el otro indio de la comunidad amaicheña, probaron ser aptos para entrar en el

misterio de las salamancas, para penetrar en el mundo de los símbolos, para callar cuando era menester oírlo al silencio. Esta excursión, que duró más de cuarenta días, la iniciamos en Rao (Tucumán) y abarcó tierras de Catamarca, Salta y Jujuy. (...) Siempre he pensado que nada es mejor que viajar a caballo, pues el camino se compone de infinitas llegadas. Se llega a un cruce, a una flor, a un árbol, a la sombra de la nube sobre la arena del camino; se llega al arroyo, al tope de la sierra, a la piedra extraña. Pareciera que el camino va inventando sorpresas para goce del alma del viajero. Además, el hombre tiene la facultad del canto, y como no es necesario cantar hacia afuera, haciéndose oír, el viajero «de a caballo» puede sentir todas las coplas vibrando en su garganta sin que sea menester emitir un solo sonido. Y puede lograrse un estado de gracia o de emoción intensa. Yo lo he experimentado en largos viajes y durante años. Muchas veces me han señalado como si fuera una sombra callada que pasa, cuando en realidad mi corazón flotaba como la espuma en el tope de una ola y todo el canto del mundo, desde lo más olvidado yaraví hasta un coral de Bach pasaban ayudando a mi vida, estremeciéndome de dicha, de pena o de emoción. Más de una vez estos recónditos conciertos me han dejado rendido de fatiga, luego de tanta exaltación. Y así he vencido muchas leguas y así he aprendido a descubrir mil llegadas de un largo viaje, mientras la bestia ajusta su marcha a un rítmico tranco y los caminos se pueblan de hechicerías.»

* * *

Muchas veces he hecho yo travesías a caballo o en mula por las regiones que atravesó Atahualpa Yupanqui; por eso comprendo en profundidad el sentido de este relato. Andar en montado, navegando lentamente por esas comarcas de llanos y sierras, de quebradas y valles, aprendiendo a olvidarse del apuro y proyectando los itinerarios a la medida del caballo o condicionándolos a las ganas que uno tenga de andar y a los azares que pueden presentarse en el camino, es una experiencia única. No existe, además, una manera más pura y directa de comunicación con la gente, habitantes olvidados de tierras perdidas, a quienes se agravia cuando se apea uno del automóvil para echar un parrafito; pero con quienes puede establecerse un comercio de palabras y pareceres fecundo y limpio cuando se echa pie a tierra, se desensilla, se larga la bestia a pastar y, con permiso del dueño, se sienta uno bajo el alero del rancho a tomar unos mates o compartir un churrasco. Visitantes y visitados están entonces a un mismo nivel, aunque el visitante sea un forastero del lejano litoral y el dueño de casa un paisano de La Rioja, San Luis o Catamarca. Y la charla fluye entonces despaciosamente, dignamente, sin el apuro que la presencia indiscreta del automóvil está marcando, con toda la pausa y el demorado ritmo con que se hacen las cosas en provincias. Las palabras vienen y van sin interrupción, sin interferencias, y en ellas, a cada rato, uno descubre con deleite algún maravilloso arcaísmo que se ha conservado en la antigua fabla de los paisanos, algún refrán añejo donde se cifra una sabiduría de siglos, algún dicho que esconde todo un misterio de paisajes, vidas y muertes. Y alguna picardía sin malicia, alguna broma sin maldad. En suma, la síntesis y el tesoro del alma del paisano argentino.

Nada de eso podría ocurrir —o muy difícilmente— si uno no llega de a caballo, con el rostro hachado por los soles y las noches, el cuerpo envarado por la larga caminata, mimetizado con los movimientos precisos y sobrios que usa el paisano en su relación con el montado. Atahualpa Yupanqui usó esos medios y por eso pudo conocer a fondo su tierra y su gente. Pudo vivir momentos emocionantes, de esos instantes estelares que compensan con su plenitud jornadas y jornadas de esfuerzos. Como éste que relata en

«El Canto del Viento», ocurrido en los Andes de La Rioja, al oeste del pueblo de Vinchina, en unos enormes faldeos por donde yo también anduve hace años:

«La última noche pasada en el refugio, a la par de la Laguna Brava, estábamos junto a un débil fuego, fumando en silencio, en ese silencio que tanto respetan los paisanos, sabedores de que la meditación es un rito. Afuera, un silbo creciente de viento libre. Arriba, una luna llena, que ya habíamos admirado, y un inmenso misterio callado, de cumbre en cumbre. De pronto, Félix Cruz habló —En Vinchina estarán los amigos zambeando lindo... —¿Alguna fiesta? —pregunté.—¡Claro! Y ya me habían apalabrado para ir. Como es veinticinco de mayo... ¡Verdad! Sin calendario ni reloj, era otro universo en que vivía, otras las sensaciones. Me resultaban pequeños los ojos para ver las cosas de esa inmensidad, para conocer piedras, guijarros, cumbres, bichos, vertientes, pastos, historias, huellas, leyendas... Nos pusimos de pie y brindamos por la Patria, bebiendo un aguado café en nuestros jarros de lata. De repente tuve una idea, una ocurrencia. Mi alforja se había descosido cuando en Vinchina, días antes, cargaba clavos y otros objetos de metal. Y recordé que en la noche remendé la alforja con una cuerda de guitarra, una «tercera». Corrí al rincón de los aperos y hallé la prenda de viaje. Despacio fui deshaciendo el torpe hilván hasta recuperar completa la cuerda. Luego la até, bien tensa, al mango de mi rebenque. Y a manera de puente le añadí una caja de fósforos. Don Cruz me miraba con una sonriente curiosidad, sin entender la razón de mis movimientos. Es que me estaba fabricando una vihuela con una sola cuerda... Varias veces tuve que asegurar la tensión de esa «tercera» hasta que, probándola, alcanzó una nota que me conformó. —Bueno, don Cruz —le dije—, ahora nos vamos a dar un concierto en homenaje al Veinticinco de Mayo. Y abordando la mera melodía, ya que pulsaba una sola cuerda, toqué unos compases del Himno Nacional. Cruz, de pie, quitóse la gorra andina y su sonrisa desapareció. Luego, la Zamba de Vargas y una vidala chayera, y hasta canté en voz baja algunas coplas. No sé cuánto tiempo estuvimos ganados por una particular emoción a raíz de una ocurrencia que más parecía una «sonsera», pero que en el transcurso de la noche adquirió la importancia que tienen las cosas cuando sentimos que nos galopa en la sangre un cálido y sagrado fuego. Al día siguiente emprendimos el regreso...»

CANTOR EN TODOS LADOS

En andanzas y oficios diversos empiezan a pasar los años de Chavero, que ya se hace llamar Atahualpa Yupanqui, en homenaje, probablemente, a esos avatares incaicos que había asumido desde su estadía en Tucumán, aunque el seudónirno ya lo había usado en alguna nota de revista escolar. Hacia los veinticinco años de edad, aproximadamente, empieza a cantar algunas de sus propias canciones: «Camino del Indio», «Nostalgia Tucumana». Aunque hace de todo un poco, ya es, definidamente, un artista profesional. En «El Payador Perseguido» habría de relatar, años más tarde, sus experiencias de trabajo y también las artísticas, incluso las fracasadas. Esta parte de su relato suena —deliberadamente, sin duda— a las viejas leyendas fáusticas que después fueron traspuestas al lenguaje gauchesco: el criollo al que el Maligno tienta con sus dones: «Un hombre se me acercó / y me dijo —¿Qué hace acá? / Viaje pa'la gran ciudá / que allá lo van a entender / Allí tendrá fama, placer / y plata pa'regalar.» «¡Para qué lo habré escuchao! / j Si era la voz del mandinga! / Buenos Aires, ciudá gringa / me tuvo muy apretao / Tuitos se me hacían a un lao / como cuerpo a la jeringa.» Y luego: «Saltando de radio en radio / anduve, figúrese / Cuatro meses me pasé / en partidas malogradas; / naide aseguraba nada / y sin plata me quedé /.» Cuartetas más adelante concluirá el relato de ésta su primera aventura artística en Buenos Aires: «Me volví pa'l Tucumán / nuevamente a padecer / Y en eso de andar y ver / se pasaron muchos años / entre penas, desengaños / esperanzas y placer.»

Pero «no fue tiempo perdido» y «la vida me fue enseñando / lo que vale una guitarra», aunque la guitarra misma, al llevarlo por el camino de las «farras», lo puso en una pendiente peligrosa. «Menos mal que adentro llevo / lo que la tierra me dio / Patria, raza o qué sé yo / pero que me iba salvando / y así seguí caminando / por los caminos de Dios.»

* * *

En esos años de la década del 30 el ambiente artístico argentino sentía, como otros sectores, los efectos de la crisis económica. Pagas miserables, actuaciones agotadoras en teatritos de mala muerte o en las incipientes radios, donde el artista tenía

que hacer cinco o seis «entradas» en otras tantas horas y quedaba durante la jornada entera encadenado a ese horario demoledor. El público argentino, desconocedor de la música nativa o acostumbrado a escucharla a través de mediocridades, constituía un mercado muy endeble para un artista como Atahualpa.

Entre actuaciones, intentos cinematográficos más o menos olvidables, y periodismo ocasional, en 1940 publica su primer libro: «Piedra Sola». Luego aparecerá «Cerro Bayo», subtitulado «Vidas y Costumbres Montañesas», reeditado en 1953, que servirá de base a la película «Horizontes de Piedra» (cuya música, original del propio Atahualpa, obtendrá el primer premio en el festival cinematográfico de Karlovy-Vary, Checoslovaquia, en 1956), en la que intervino como actor. También lo haría en las películas «Zafra» y «Viaje de una Noche de Verano». En 1943 la Editorial Letras de Montevideo publicó «Aires Indios», recopilación de conferencias y estudios dichos por Atahualpa Yupanqui en escuelas y liceos del Uruguay durante ese año. Posteriormente se tradujo al holandés, y en 1967 se reeditó nuevamente, en Buenos Aires.

Vive un poco en todos lados. Córdoba, Tucumán y Jujuy son los meridianos permanentes de sus andanzas. Se va quedando meses en uno u otro lugar, en casas de amigos o tironeado por el capricho, la gana o algún motivo más recóndito. Así, en años de peregrinaciones por la tierra llega a adquirir un increíble conocimiento de la Argentina, su paisaje, su gente. Es difícil, aún ahora, que haya un punto del país que no conozca, una familia tradicional que no haya registrado en su memoria un cantor, un artesano, un tipo pintoresco que no recuerde y sobre el cual no tenga en la punta de la lengua una anécdota sabrosa. Y al ritmo pausado de sus romerías van brotando lentamente las zambas o las chacareras, cada una con un significado especial o la asociación de un recuerdo. Así van pasando sus años mozos, mientras realiza recitales a un público adicto que lentamente va creciendo. Ayuda a algunos artistas que están, como él, en el género folklórico. Una vez escucha a un joven pianista santafecino.

—Usted toca bien, pero no conoce la tierra —le dice. Vaya a Tucumán, a Salta, a Jujuy... Quédese allí estudiando los aires y los ritmos de allá.

—No tengo plata para ir y no conozco a nadie… —responde su interlocutor.

Atahualpa Yupanqui, que está escaso de dinero, como siempre, le regala una camisa, un poncho y un pasaje de tren para Tucumán. Y lo más importante, una carta de presentación a un amigo. Con esos dones empezó Ariel Ramírez a adentrarse en el misterio de la música criolla...

* * *

Hacia 1945, Atahualpa Yupanqui ya es uno de los artistas más prestigiosos en el género folklórico, pero todavía no ha traspasado las fronteras del gran público. Actúa en radio y en recitales más o menos numerosos, en Buenos Aires y el interior o en algunos países vecinos. Ha compuesto algunas canciones de éxito como «Camino Del Indio», «Nostalgia Tucumana», «Canción de la Zafra» (premiada en 1941 en el concurso literario organizado por la entidad «Bellas Artes» de Tucumán), «Viene Clareando», «El Arriero», «Zambita de los Pobres», «Zamba del Grillo» y otras. Su discografía ya es bastante nutrida, incluyendo sus propias creaciones, cantadas en solo de guitarra. Ha publicado su libro de poemas «Piedra Sola» en 1940, y tres años después «Cerro Bayo». Es entonces, en 1945, cuando Atahualpa Yupanqui asume decididamente un compromiso político,

afiliándose al Partido Comunista.

Hasta entonces, el cantor no tenía una ideología política definida. Hemos visto que en la década del 30 alimentó simpatías por el radicalismo, pero a medida que el viejo partido de Yrigoyen se deslizaba hacia una actitud conservadora, Atahualpa Yupanqui, como muchos otros intelectuales, se fue enfriando en su simpatía. Por esa época, sus estudios indigenistas y sus incursiones por el interior lo llevaron, por inducción telúrica, a un ideario americanista aproximado al aprismo. Recordemos que el A.P.R.A. (Alianza Popular Revolucionaria Americana) fue un movimiento cuya base política, en el Perú, mantenía conexiones y afinidades con pequeños sectores juveniles, especialmente universitarios, en casi todos los países del continente. Víctor Raúl Haya de la Torre, su líder, era amigo de los dirigentes de la Reforma Universitaria que estallara en la ciudad argentina de Córdoba en 1918 y que más tarde se extendería a toda América Latina. En nuestro país el aprismo no alcanzó siquiera a constituirse como movimiento, pero su concepción continental, su postura antiimperialista y su defensa de la Reforma Universitaria movieron a muchos intelectuales y artistas a arrimarse a su ideario. Atahualpa Yupanqui también fue seducido por el aire americanista del aprismo y en alguno de sus discos dedicó a este movimiento alguna canción.

Pero el aprismo no podía satisfacer políticamente a Atahualpa Yupanqui. Necesitaba vivir un compromiso más directo y militante. En 1943 se produce en la Argentina una revolución militar que voltea al régimen conservador. El nuevo elenco gobernante tiene simpatías por el Eje, es autoritario y nacionalista, católico y antiyanqui: para muchos de sus opositores, el régimen militar de 1943/46 no es sino una forma de nazifascismo. Y para extirpar a este retardado brote de los regímenes totalitarios que están tambaleándose en Europa, no hay otra manera de lucha que la ensayada en el viejo continente a través de «frentes populares», cuyo motor fue el Partido Comunista. En la alternativa «democracia versus Nazifascismo», el Partido Comunista forma la vanguardia de la lucha contra el régimen militar. Y Atahualpa Yupanqui, como muchos artistas, científicos, estudiantes, universitarios e intelectuales argentinos, ingresa al Partido Comunista.

La que no se preveía dentro del sencillo esquema planteado por los opositores al régimen militar, era que en el curso de un par de años esa típica revolución castrense de 1943 desembocaría en un movimiento popular de características insólitas, a cuyo frente se destaca un líder de impresionante vigencia: Juan Perón. La lucha del Partido Comunista contra el régimen militar a lo largo de 1943/46 continuará, pues, durante el gobierno constitucional de Perón (1946/1955). Y Atahualpa Yupanqui participa, durante algunos años, en esta lucha. No ocupa cargos directivos, y su militancia más notoria consiste en hacer actuaciones artísticas en los festivales —legales o clandestinos— organizados por sus camaradas, así como en su participación periodística en el semanario oficial del Partido Comunista, «Orientación», donde tiene a su cargo una columna de comentarios, formulados en un deliberado lenguaje campero.

Su pasaje por el comunismo fue importante en implicancias personales. En primer lugar, porque su posición opositora al régimen peronista le valió mala voluntad oficial. Sus canciones se silenciaron. Los diarios gubernistas dejaron de nombrarlo. Los teatros ya no lo recibían. Hay que advertir que el aparato oficial comprendía todas las radios del país, y que una orden incluyendo a un artista en «la lista negra» equivalía a excluirlo de toda posibilidad de trabajo y todo contacto con los públicos masivos. Atahualpa debió limitarse, en esos años, a efectuar recitales semiprivados. Su discografía, regular hasta 1947 en cuanto al número de grabaciones, se interrumpe bruscamente a partir de este año y no registra una sola más hasta 1953, en la Argentina.

Ocho veces sufrirá detención Atahualpa Yupanqui durante el régimen peronista. La temible «Sección Especial» habrá de ser uno de sus destinos habituales. Allí negarán a su compañera que el artista esté detenido y tendrá que buscarlo infructuosamente por las cuarenta comisarías de la Capital Federal. No lo torturan, y hasta tienen con él alguna curiosa consideración —como enviar para que le tome declaración a un empleado policial hijo de un famoso payador argentino, muerto muchos años atrás—, pero debe pasar varios meses preso en la cárcel de Villa Devoto.

No son prisiones demasiado crueles. Pero para un artista como Atahualpa Yupanqui, la privación de su libertad resulta mortal. En su encierro sigue componiendo, extraña su guitarra y recibe la simpatía de centenares de anónimos admiradores, muchos de ellos, sin duda, peronistas hasta la médula... En algunos momentos difíciles, cuando el régimen se endurece mucho, se refugia en Cerro Colorado, un villorrio al norte de Córdoba, casi sobre la línea de Santiago del Estero, donde ha comprado un ranchito y unas pocas hectáreas que constituyen su descanso.

La asociación de Atahualpa Yupanqui con el comunismo cesará en 1952. Sin embargo, para burócratas poco advertidos y policías desactualizados, seguirá siendo un peligroso activista: muchos años después de esta época ocurrió un episodio tragicómico. Durante el gobierno del doctor Arturo Frondizi, el gobernador de Tucumán —viejo amigo de Atahualpa Yupanqui, compañero de bohemia en la pensión cordobesa de la calle Palestina— resolvió hacer un gran homenaje al artista que había cantado con un amor tan constante a la tierra tucumana. Aprovechó un evento artístico para conferirle una condecoración, como expresión de gratitud de la provincia norteña. Pero en el último momento, el jefe del regimiento local, sabedor que el «peligroso comunista» va a recibir un homenaje oficial, comunica al gobernador que en ese caso no se hallará presente en el acto... Desolación en la Casa de Gobierno de Tucumán, gestiones que van y vienen, todo es inútil: el coronel insiste en no ir si se da la medalla anunciada a don Atahualpa. Finalmente el gobernador tiene que telefonear al homenajeado, le explica lo que ocurre, le pide disculpas y le manda la medalla que había originado el conflicto con un ordenanza...

Pero volvamos a la época que contamos. Si un artista no consigue que su obra se difunda, es como si hubiera muerto. En 1948 Atahualpa Yupanqui resuelve tentar suerte ante el público europeo, visto que en su país no puede romper la conspiración de silencio que pesa sobre su nombre y su obra. Se va a París.

* * *

—Me acuerdo en París, en 1948 —relató hace poco—. Yo era todavía un «Don Nadie». Me tocó actuar en el mismo espectáculo junto a Edith Piaf, que en ese momento estaba en la cumbre. Su humildad hizo que esa noche fuera yo la estrella y ella la segunda figura: por imposición de ella yo abrí y cerré el espectáculo. Cosas así, mi amigo, no se olvidan... (Reportaje en revista *Gente*, julio de 1971).

Más tarde, Edith Piaf alquiló un teatro, el Ateneo, durante cuatro jueves (día de descanso de la compañía de Orson Welles que hacía «Macbeth») para actuar con Atahualpa Yupanqui.

La apertura europea de nuestro cantor fue decisiva. En 1949 dio más de sesenta conciertos en todo el viejo continente. Sus bases habituales de actividad eran los países socialistas, donde su filiación política le abría una audiencia permanente. Pero los

públicos de Francia y otros países ya lo conocían y apreciaban. Años más tarde ampliaría el espectro de sus admiradores ganando el público de Japón, donde sus canciones son muy conocidas: solamente en 1964 ha dado 45 recitales en este país. Empieza por entonces la proyección mundial de Atahualpa Yupanqui, que ha actuado virtualmente en todos los países importantes del mundo. Ya en 1950 obtuvo el importante Gran Premio de la Academia «Charles Gros» de París al mejor disco folklórico del año, distinción que lograría en 1964 otro instrumentista argentino, Ariel Ramírez, por su «Misa criolla».

En 1952 Atahualpa Yupanqui se desvincula definitivamente del Partido Comunista. Su liberación de la militancia abre a su actuación perspectivas más amplias. En «El Payador Perseguido» ha explicado su experiencia política y su paso por el comunismo con una copla sugestiva: «Pa que cambiaran las cosas / busqué un rumbo y me perdí; / al tiempo, cuenta me di / y agarré por buen camino / ¡Antes que nada, argentino! / Ya mi bandera seguí...»

Su regreso a los públicos argentinos, pocos años antes de la caída de Perón, fue saludada fervorosamente por un sector de admiradores que había ampliado la ausencia física o política del cantor. Debe haber sido en esta época cuando compuso la milonga «P'alumbrar los corazones», poco feliz en su desarrollo poético pero cuyos primeros versos contienen una irónica alusión hacia quienes cantaban prematuramente su responso artístico: «Más de uno me ha creído muerto / y así lo habrá festejao / creyéndome sepultado / en medio de los desiertos...» Sin duda, su retorno a las radios, al disco, a los tablados, era una auténtica resurrección artística, después de más de un lustro de silencio o ausencia.

EL TRIUNFO DEL FOLKLORE

En esa década del 50 se advierte la arremetida final del género folklórico hacia la conquista de los públicos masivos de la Argentina. Empiezan a destacarse conjuntos vocales de sorprendente calidad, cada uno de los cuales tiene un estilo diferente en sus interpretaciones; esta individualización forma bloques diferenciados de fanáticos, que estimulan la competencia y la calidad de cada uno. Se es partidario de Los Chalchaleros o de Los Fronterizos como en la Edad Media se era aristotélico o platónico... Instrumentistas de excelente nivel logran escenarios que antes les estaban vedados; sus actuaciones son vistas, oídas y aplaudidas por un público que empieza a descubrir el cancionero nativo y sus intérpretes. Aparecen nuevos autores y compositores del género, y desde Salta llegan a Buenos Aires envíos poéticos y musicales de gran belleza, que dan a la música de origen folklórico ese definido tono norteño que habrá de prevalecer durante varios años.

El público de las grandes ciudades argentinas acompaña cada vez con mayor fervor estas expresiones. Hasta la caída de Perón existía un prejuicio sobre el género, al que se asociaba con los *cobechas negras* que formaron el más sólido núcleo de apoyo al justicialismo. A partir de 1955 la música de origen folklórico es apreciada, cantada, bailada, grabada y difundida con destinatarios que abarcan todas las clases sociales, especialmente en Buenos Aires, donde se consagran los prestigios artísticos de la Argentina.

En el pináculo de este movimiento, Atahualpa Yupanqui —ahora, simplemente, «Don Ata»— es el decano del folklore, la voz mayor e indiscutida. Aunque han aparecido guitarristas de insuperable calidad, compositores y autores excelentes, intérpretes solistas de singular valor, Don Ata sigue siendo el más importante. Su discografía argentina vuelve a hacerse nutrida desde 1954. Va largando de a poquito nuevas canciones que expresan la madurez de su talento poético y su destreza como instrumentista y cantor. Ahora los «cachet» y los derechos de autor empiezan a hacerse copiosos, y Don Ata deja atrás su sempiterna escasez. Durante su ostracismo político, los derechos de autor que cobraba llegaron a ser misérrimos, y ocasiones hubo en que se encontró que su cuenta corriente, en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) arrojaba déficit... Pero sigue viviendo como siempre; es hombre de gustos sencillos, enemigo de ostentaciones y lujos. Ahora pasa largas temporadas en el exterior, y cuando vuelve al país se refugia durante semanas en Cerro Colorado.

Esa finca será su «cable a tierra», su vinculación arraigada con la gente y las cosas de la tierra entre el ajetreo de giras, conciertos y grabaciones. En algunas de esas canciones hablará de este su pago adoptivo: «Caminiaga, Santa Elena, El Churqui, Rayo Cortado / no hay pago como mi pago. ¡Viva el Cerro Colorado!» Personajes de la zona inspirarán algunas de sus canciones, como doña Guillerma, una criolla especialista en artesanías de cuero, a quien dedicará su «Canción para Doña Guillerma», grabada en 1963.

* * *

Este ascendente movimiento del género folklórico ocurre paralelamente a un proceso de introspección que se da en el país a partir de 1955. El complejo fenómeno peronista y los saldos de su régimen, el replanteo de una política nacional que Arturo Frondizi —presidente desde 1958— define como desarrollista, el contexto internacional marcado por presencias como las de Fidel Castro, Kennedy y Juan XXIII, la progresiva maduración de la opinión pública, en fin, todo lleva a grandes sectores argentinos a intentar una reformulación del país y su destino. Pero como este propósito supone un acercamiento honrado y profundo a la realidad nacional, crece también una necesidad de conocimiento. Conocimiento físico de la Argentina, de sus regiones y sus paisajes, sus pueblos y particularidades; conocimiento de su historia, clave del conflictuado presente de aquella década del 60; conocimiento de sus problemas económicos y sociales. Naturalmente, este renovado interés por el rostro y el contenido del país lleva involucrado también una revalorización de la música específicamente nacional.

En 1960 estalla lo que se dio en llamar «el boom del folklore». Una zamba bastante pobre pero original irrumpe arrolladoramente en el gusto del público. «Angélica» bate todos los récords de venta, es interpretada y grabada por casi todos los solistas y conjuntos folklóricos (que ya son legión) y en pocas semanas todo el país la canta, la silba y la tararea. El acontecimiento marca la consagración masiva del género. De un momento a otro, lo que había sido un tipo de música apreciado por segmentos crecientes pero limitados de público, se convierte arrasadoramente en la música mayoritaria. Sus artistas se convierten en ídolos. La gente joven aprende masivamente a tocar la guitarra: una vieja firma de fabricantes de este instrumento debe anotar a los postulantes en «listas de espera», desbordada por los pedidos. Se importan guitarras de Brasil. En todas las ciudades se multiplican las «peñas». En poco tiempo más aparecerá una revista, *Folklore*, que alcanza tiradas impresionantes. Los espacios centrales de radio y TV se dedican a audiciones de música folklórica. Al compás de este estallido, esta moda, desde las provincias más lejanas acrece el envío hacia Buenos Aires de artistas locales o conjuntos, de disímil calidad, que llenan las exigencias del público. Los grandes sellos grabadores se vuelcan decididamente hacia los artistas folklóricos y buen número de long-plays o colecciones enteras de discos dedicadas al género inundan el mercado.

El «boom del folklore» desplaza al tango, al jazz, la música melódica, a la música brasileña, a las canciones francesas e italianas. Y en el verano de 1961 alcanza su pico máximo con un suceso que en ese momento pasa casi inadvertido. En enero de ese año, un grupo de vecinos de la localidad de Cosquín (Córdoba) realiza un festival de folklore. En un pequeño tablado armado sobre la ruta nacional que atraviesa el pueblo, desfilan los más importantes intérpretes del género durante una semana, ante un pequeño público enfervorizado. Es el comienzo del Festival Nacional de Folklore de Cosquín que marca la

presencia masiva del público argentino ante expresiones de origen folklórico.

Cosquín —conviene señalarlo— es una pequeña ciudad situada en las sierras de Córdoba, en una comarca grata y pintoresca, estratégicamente situada cerca del nudo de caminos que llevan al interior del país desde el litoral. Durante muchas décadas Cosquín fue sinónimo de tuberculosis... En efecto, allí están instalados algunos centros de salud para enfermos pulmonares; el clima seco y apacible de la región es óptimo para curar este tipo de afecciones. Durante años los viajeros pasaban por Cosquín apresuradamente: se suponía que el solo hecho de respirar su aire podía llenar de bacilos los pulmones de los viajeros... Y nadie en su sano juicio quedaría voluntariamente un par de días en la bella localidad serrana: Cosquín era apenas un desagradable lugar de pasada hacia los pueblitos de la serranía cordobesa que atraen al veraneante porteño o del litoral.

La iniciativa de montar en Cosquín un festival folklórico obedecía tanto al amor por la música nacional de sus promotores como a la necesidad comercial de cambiar la malsana imagen de la ciudad por otra más rentable. Hay que decir que el propósito fue conseguido largamente. Hoy, el nombre de Cosquín no se relaciona con otra cosa que el festival anual que es un punto obligado de cita de los públicos que siguen la música de origen folklórica. Un promedio de cincuenta mil personas asiste a los recitales que durante siete noches tienen lugar en Cosquín en la última semana de enero, en pleno verano argentino; decenas de «peñas» florecen en torno a la gran plaza que forma la platea del enorme escenario; una multitud que a veces ha llegado a las 200.000 personas, durmiendo en cualquier parte o no durmiendo, forma el impresionante marco de este evento. En Cosquín triunfaron Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, José Larralde y tantos otros. De Cosquín salen consagradas las canciones que se pondrán de moda ese año.

El ejemplo del Cosquín ha sido imitado —con mayor o menor suerte— por otras ciudades. Hay ahora varias decenas de festivales folklóricos, con acentuación particular de determinadas modalidades regionales, que actualmente forman un calendario del género que abarca, virtualmente, todo el año. Este movimiento es hijo exclusivo del movimiento folklórico. Hay en el mundo muchos festivales de la canción: pero son muy pocos los que, como los argentinos, y en especial el de Cosquín, pueden jactarse de reunir varios centenares de miles de personas en torno a las manifestaciones e intérpretes de un solo género. Un género que —agreguemos— no estimula la alienación a través del ritmo enloquecido ni invita a excitarse con drogas; que incluso carece casi de percusión y se acompaña exclusivamente con guitarras sin amplificación. Un género que, fiel a su origen, canta las cosas simples de la vida, de los paisajes, de la gente humilde y rechaza el erotismo como objeto de consumo y «la denuncia» como tema de atracción fácil.

* * *

Don Ata ganó popularidad con los sucesivos festivales de Cosquín, a los que asistió. Nunca fue un artista de masas. Sus públicos fueron siempre un poco esotéricos; no minoritarios, desde luego, pero tampoco multitudinarios. Sus formas expresivas hacían muy difícil la comunicación con públicos contados de a miles. Sin embargo, en Cosquín fue escuchado y aplaudido por decenas de miles, sin que ello implicara renunciar a su modalidad particular.

Por otra parte, don Ata nunca fue demasiado sociable. Siempre un poco distante, retraído, su presencia imponía distancias. En Cosquín, en cambio, fue siempre una de las figuras más rodeadas. Admiradores, curiosos, periodistas, formaban a su lado una amistosa «corte», la primera, seguramente, de su vida. Allí fue donde algunas de sus salidas enriquecieron su anecdotario. Una vez, por ejemplo, le pregunta un periodista por qué no tocaba con guitarra eléctrica:

—Porque soy guitarrista, m'hijo, no electricista... —respondió.

La culminación de esta asociación entre el Festival Nacional de Folklore de Cosquín y Atahualpa Yupanqui ocurrió en 1971 cuando, en el décimo aniversario de la primera reunión, se impuso al recién inaugurado escenario el nombre del autor de «Camino del Indio». Emocionado, brillante su rostro aindiado bajo las poderosas luces de los reflectores, don Ata transfirió el homenaje a los precursores, los luchadores del movimiento folklórico que murieron sin haber contemplado la realidad triunfante que él veía ahora. Pronunció con unción los viejos nombres de Andrés Chazarreta, Buenaventura Luna, Julio Jerez, Soco y Cachilo Díaz. Y las decenas de miles de personas que lo veían allí, los centenares de miles que escucharon su voz por la cadena radial que la transmitía y los que lo vieron y escucharon en la película «Argentinísima» —que reprodujo esa escena— todos sentimos que ningún argentino tenía tanto derecho evocar aquellos nombres y recibir esa distinción como don Atahualpa Yupanqui.

EL CANTOR Y EL MUNDO

Esto ocurrió en 1971. Hacía varios años que «El Payador Perseguido» andaba corriendo suerte en forma de disco y después, en libro. Sin duda es ésta la obra musical más importante de Atahualpa Yupanqui: una suma de experiencias y reflexiones cantadas en su preferido aire de milonga pampeana, matizada con recitados. Sólo su voz, hablada o cantando; sólo su guitarra, acompañándolo o jugando con la melodía, a través de los 726 versos que componen «El Payador Perseguido». Es la marca de la madurez definitiva de don Ata: ninguno de esos versos es vano. Es una verdadera cosmogonía gauchesca donde la autobiografía se mezcla con los consejos y las meditaciones sobre los temas más diversos, en tonos que van desde lo dramático, lo evocativo o nostálgico, hasta lo socarrón o el testimonio social.

El público recibió «El Payador Perseguido» como una de esas obras que definen una época. Hoy sus coplas se han trasfundido a los cantores anónimos y partes enteras de la obra suelen repetirse en los lugares y niveles más diversos como si no tuvieran autor, como si pertenecieran al pueblo, tal como hace cien años ocurrió con «Martín Fierro».

Completando armónicamente el sentido creador de «El Payador Perseguido», en 1965 apareció «El Canto del Viento», un libro en forma de ensayo —con algunos poemas— que transmitía autobiográficamente lo que «El Payador Perseguido» comunicaba en forma poética. Relatos de su propia vida, anécdotas, explicaciones sobre leyendas y tradiciones, desovillado todo en ese sencillo estilo de conversación amistosa en la que es maestro.

«El Payador Perseguido» y «El Canto del Viento» son las grandes obras de la madurez de don Ata: las entregas enjundiosas de un hombre que no se limita a ser un artista, sino, por sobre todas las cosas, un ser humano atento a todas las vibraciones de su tierra y sus semejantes.

* * *

Su relativo alejamiento físico de la Argentina ha revestido ahora a su figura de una

dimensión mitológica. Casi no actúa en teatros desde hace varios años, son escasas sus presentaciones en TV. A veces se pasa algún viejo «tape» y entonces la imagen de don Ata y su voz regresan a un público que siempre lo tiene presente. Durante la mayor parte del año vive en París, en su departamento del barrio del Observatorio, primero; luego, en el de Alessia.

—¿Por qué en París, don Atahualpa?

—Porque es el centro. El centro geográfico de un montón de actividades que me conciernen. Pero no sólo es París el centro geográfico: es el centro cultural de todo.

—¿Y a qué París pertenece usted?

—A ninguno. Yo soy de mi tierra y siempre tengo que volver aquí, cuando necesito regar mi árbol...

Así contestaba (revista *Gente,* julio de 1971) a la clásica pregunta que suele formularse al escritor o artista latinoamericano que vive en Europa. Pero ciertamente, sus largas estadías en Europa no le han cambiado el «haiga», como él suele decir...

En realidad, ni Europa ni el éxito mundial han cambiado nada esencial en Atahualpa Yupanqui. Una de las más inteligentes profesionales de la radio y TV argentinas, Paloma Effrom («Blackic») cuenta su impresión cuando lo conoció, en 1938:

—Estaba yo en Radio Municipal, y al entrar al estudio veo un hombre vestido rigurosamente de negro, con su pie derecho apoyado en una silla, tocando la guitarra ante el micrófono. Estaba de espaldas. Me llamó la atención el instrumento colocado al revés, como que el guitarrista era zurdo. Y me impresionó la manera de tomar el instrumento, como quien tiene en brazos una mujer, o un niño... Fui despacito rodeando al concertista hasta verlo de frente. Nunca vi un rostro tan hermoso como versión nativa, indígena. Un rostro delgado, cetrino, una nariz perfecta, unos ojos que parecían dos rayitas llenas de luz... Cuando terminó hablamos sobre música. Me dijo que nunca había podido estudiar; yo le contesté que, tocando como tocaba, no necesitaría aprender... Desde entonces nos unió una amistad entrañable.

Atahualpa Yupanqui puede provocar diversas reacciones o sentimientos. Pero nunca puede dejar de impresionar. Una cáscara hosca, lacónica, introvertida, protege una ternura que no suele prodigar. Tiene una actitud concentrada que armoniza con su máscara coya; tapado con un poncho, acuclillado en un pueblo de Jujuy o el Altiplano podría ser un indio más. Es individualista, sabe de su superioridad y no tiene ganas ni motivos para ponerse al nivel del rasero común. Lo cual no quiere decir que sea soberbio o vanidoso. Con la gente común es, a veces, inesperadamente tierno y paciente. Pero le irrita, sin duda, la estupidez, la superchería o el tartufismo.

Porque el éxito del movimiento folklórico llevó mucha resaca sobre sus triunfantes olas. Muchos aventureros, apresurados y simuladores aprovecharon los gajes de un movimiento que durante muchos años no fue sino una manera de querer a la Argentina y sus voces populares. Con esa resaca, don Ata no transige. No lucha contra ellos; eso no le interesa. Pero siempre tiene lista para dedicarles la palabra demoledora o el mote definidor. Son famosas en el ambiente artístico argentino las «maldades» de don Ata. Lo saca mansamente de quicio la estupidez, el lugar común, la soberbia. Entonces se limita a mirar con sus ojos achinados, inmóvil la faz, impasible el gesto, y va dejando caer, con una tonada provinciana que en estas ocasiones acentúa deliberadamente el comentario incisivo que denuda todo lo que hay que desnudar y pone un sello imborrable sobre el destinatario...

A don Ata se lo respeta, se lo admira, se lo teme. Son pocos los que tienen el privilegio de quererlo. Y él, a su vez, otorga su ternura a muy pocos. Esta distancia entre don Ata y el resto de sus colegas se acentúa por la circunstancia de su alejamiento físico del país y por la imponencia de una persona que es famosa y admirada desde que sus colegas eran niños. Es una imponencia no buscada, no elaborada por él. Pero real. La que crea en las salas donde actúa un silencio total, una atención casi religiosa. Don Ata es una leyenda, un mito en vida. Y él es fiel a ese mito. Nada hace por diluirlo porque la frivolidad no pertenece a su reino, ni la confianza excesiva, ni la demagogia artística.

* * *

Esto es lo que cabalmente sentí en un recital que dio en Buenos Aires a mediados de 1971. Cuando don Ata viene a la Argentina pasa rápidamente por Buenos Aires y se recluye en Cerro Colorado: muy pocas veces actúa. Esta vez se había comprometido a ofrecer un recital en un teatro céntrico. La sala estaba repleta. Desde que se había anunciado la presentación de don Ata no se conseguía una sola localidad.

Cuando apareció en el escenario un cerrado aplauso lo recibió. El agradeció sobriamente y se sentó, abrazando su guitarra a la zurda. Luego cantó durante casi una hora. El programa no anunciaba las interpretaciones: don Ata no se ata a un itinerario fijo. Antes de salir al escenario se aísla una hora, por lo menos, en su camarín. No recibe a nadie ni permite que lo interrumpan. Solo con sus recuerdos va armando su propio programa, quién sabe sobre qué gustos, qué nostalgias, qué asociaciones mentales o qué intuiciones sobre el público que lo aguarda.

Esa noche cantó algunas de sus antiguas canciones, las más queridas del público argentino. En general es reacio a cantar sus creaciones más difundidas:

—Prefiero no cantar mis viejos temas —ha dicho alguna vez (revista *Gente*, febrero de 1972)— porque hay algunos que, como dicen los chilenos, son muy «orejas»... Esas canciones suenan en la cabeza antes que yo cante...

Pero esa noche, sin embargo, tal vez como un galante regalo hacia ese público compuesto por mucha gente que nunca lo había visto en carne y hueso, don Ata cantó «Luna Tucumana», «El Arriero», «Recuerdos del Portezuelo» y otros viejos temas, además de algunos de su repertorio moderno. La gente escuchaba en silencio total, y al finalizar cada interpretación restallaba larga y apasionadamente el aplauso. Concluyó el programa. Las aclamaciones siguieron. Don Ata interpretó un par de «bis». Bajóse el telón, encendiéronse las luces y la gente seguía rompiéndose las manos con sus palmas, enronqueciendo de bravos y vivas. Con el teatro a luz plena, la gente de pie continuaba la ovación. Y don Ala, sereno el rostro coya cuarteado de largos surcos, enfundado en su impecable «smoking» con la misma comodidad con que podía haber vestido una camisa y unas bombachas, se inclinaba apenas con una ligera sonrisa de agradecimiento. Los «spots» marcaban las líneas profundas de su máscara, resaltaban el color atezado de la piel, se quebraban en el negrísimo casco de su pelo.

Ninguna concesión, ningún efectismo. Así como había hecho sus interpretaciones, así recibía la aclamación de su público. Con sencillez, sin vanidad. Sabiendo, sin duda, que había expresado cosas profundas y permanentes del alma argentina. Y del alma de cualquier ser humano...

3. EL CANTO

Hasta aquí el cantor: su genio y figura. De aquí en adelante, su canto. Pero ocurre que, en el caso de Atahualpa Yupanqui, cantor y canto son dos elementos inseparables. El canto de don Ata es expresión de vivencias y experiencias vinculadas indisolublemente a su propia vida. No es el poeta o el juglar que compone sobre las sugestiones que le plantea un paisaje externo. En la poesía musical de Atahualpa Yupanqui todo, prácticamente, es fruto de sus andanzas, su comercio profundo con seres humanos, sus impresiones frente a una naturaleza que recorrió largamente. Bien lo dice en «El Payador Perseguido»: «Estas cosas que yo pienso / no salen por ocurrencia / Para formar mi experiencia / yo masco antes de tragar: / ha sido largo el rodar / de ande saqué mi alvertencia».

«ALVERTENCIA...»

Ojo con esta palabra: es una palabra clave. En un reportaje que René Salas, una excelente periodista, le hizo en julio de 1971 (revista *Gente,* Bs. As.), ella pregunta:

—Usted, don Atahualpa, ¿es inteligente?

«Ríe un largo rato —relata René Salas—, pero ríe con melancolía, con dolor. No sé si Atahualpa podría reír de otra manera.»

—¡Qué voy a ser inteligente yo, mi hijita...! Apenas si soy *alvertido*...

Ser advertido consiste en estar alerta para recoger todo lo que la vida, las cosas, los hombres van ofreciendo para formar una experiencia. Y los años de Atahualpa Yupanqui fueron ricos en tratos humanos y en comunicación con las cosas de su tierra. Y como era un hombre advertido, como ninguna vibración profunda se le escapaba, como todo iba depositándose en el fondo de su memoria para sedimentarse y manifestarse luego en forma de canto, su poesía musical no es más que una proyección estilizada de su persona, que no es más que una suma de experiencias, (Decimos «poesía musical» porque aquí nos interesa básicamente el autor de canciones, no el poeta —que lo es y muy bueno— ni el ensayista. Y porque es la vía intemporal de la canción la que le ha abierto mayores posibilidades expresivas y de comunicación).

Veamos, por ejemplo, cómo esta advertencia de Atahualpa Yupanqui le ha servido para manifestarse a través de una condición esencial del alma criolla: la sobriedad. Si hay una cualidad esencial del criollo argentino, esa es la sobriedad. En todo. En su lenguaje, su indumentaria, sus ademanes, su alimentación; en su modo de divertirse y pelear, en su manera de amar y de morir. No es, en absoluto, un problema de introversión ni mucho menos de estolidez. Es una natural elegancia, una cierta aristocracia de espíritu que ciñe todas sus expresiones y hábitos para que nada sea vano ni intempestivo, para que nada esté fuera de lugar. La sobriedad del criollo es una herencia castellana macerada en el crisol aborigen. Y esa nota se manifiesta como un valor que tiñe toda su personalidad y, por ende, su mundo cultural.

El lenguaje del criollo argentino carece de esa exhuberancia que es propia de ciertas regiones de América Latina, donde los aportes afro y las vertientes indígenas han dado a la lengua española una blandura deshuesada, tornándola cantarina, sensual, jugosa y tropical. A través de las diversas tonadas regionales de la Argentina, el modo de hablar del paisano se manifiesta contenido y parco. El criollo nunca habla a gritos, salvo

cuando se emborracha. Su gesticulación es medida y hace gala de una cortesía minuciosa y ritual, que exige esa retribución reveladora de su propia dignidad.

Sus prendas jamás lucen colores chillones. En la zona pampeana, el traje de fiesta del gaucho es habitualmente negro, marcado con el plateado de su «rastra» o cinturón, y un pañuelo negro cuello. Y la trama del poncho pampa juega sólo con dibujos blancos, grises y negros. Hacia el norte van apareciendo en la indumentaria campesina algunos toques coloridos que son ecos de las galas bolivianas y peruanas; pero lo más atrevido en el plano cromático es, en estas regiones norteñas, el poncho color «sangre de toro» combinado con franjas negras, que es casi de uso obligado en Salta y Jujuy.

La sobriedad criolla se manifiesta asimismo en el alimento, escueto hasta lo inimaginable: ni picantes ni salsas ni condimentos: sólo carne asada, galletas y mate. Y también el galanteo y su proyección coreográfica, la danza: no son los nuestros esos bailes de atractivo movimiento que medran en las comarcas calientes de América Latina. La zamba, la chacarera, el gato, el pericón, son aproximaciones y alejamientos de parejas que jamás se tocan y cuya correspondencia erótica se transmite pudorosamente a través de la mirada o el apenas esbozado quiebro de los cuerpos. El criollo valora el silencio. Sabe dar a las palabras la exacta carga de su significado; es más lacónico que locuaz, más sentencioso que decidor. Se burla calladamente del charlatán o el jactancioso. Esta parquedad define el estilo, el tono humano del criollo: no es hosquedad ni melancolía. Es algo que tiene que ver con la prudencia, el propio respeto, la conciencia de la dignidad personal, la contención y aún cierto sentido del ridículo que limita a cada instante lo que el hombre puede y lo que no debe hacer.

Es innecesario decir que al referir estas cosas estamos generalizando; sin duda hay paisanos gritones o inoportunos; ya sabemos que el gaucho, tal como existía en tiempos de Martín Fierro ha desaparecido. Pero aunque el tiempo y sus mudanzas hayan cambiado las condiciones de trabajo y de vida de la población rural, aunque la estirpe originaria haya recibido aportes inmigratorios, el criollo argentino es una realidad y las cualidades que referimos siguen caracterizándolo de modo general.

EL CANTO ESCUETO

Y estas cualidades son las que transmite estupendamente el canto de Atahualpa Yupanqui. En primer lugar, con su técnica instrumental. Don Ata se niega a ser brillante: prefiere ser profundo. Ni en sus solos de guitarra ni en los acompañamientos a su propia voz intenta acordes espectaculares o virtuosismos para arrancar aplausos. Es como si siempre estuviera tocando una humilde guitarra campera. Alguna vez criticó don Ata el estilo de interpretación de otro eximio guitarrista argentino, diciendo que «degollaba los silencios». En el instrumento de Atahualpa Yupanqui la melodía sale simple, modesta, sin un rasguido que no sea el estrictamente necesario. Así tocarían, sin duda, aquellos cantores que escuchó en su infancia y su juventud. Sólo que éstos pulsaban la viola del único modo que sabían hacerlo, mientras que don Ata, conocedor del repertorio clásico, renuncia voluntariamente a toda estilización que pueda traicionar la esencia campera de las composiciones que interpreta.

Pero la sobriedad que decimos se da, sobre todo y de manera ejemplar, en la letra de sus propias canciones. Tal como haría cualquier paisano del norte argentino o de la zona pampeana, Atahualpa Yupanqui dice lo máximo con el mínimo de palabras y deja que éstas sugieran las cosas, deslicen las intenciones, esbocen apenas el mensaje. Nada está demasiado dicho, todo está insinuado: el oyente podrá poner el resto. Es una manera de respeto al público. Si es inteligente, como es descuenta, si es «al-vertido», completará todo lo que el cantor le propone. Y si es zonzo... no vale la pena cantar para él...

Hay varios ejemplos de canciones que pueden confirmar esta constante de la poesía musical de Atahualpa Yupanqui. Veamos «El Arriero», una de sus primeras composiciones y una de las más populares, que hacia 1955 volvió a imponerse a través de la interpretación del conjunto Los Chalchaleros.

Conviene explicar que el del arriero es un oficio rural sacrificado y de gran responsabilidad. Es el hombre que conduce las tropas de ganado, generalmente vacuno, de un lado a otro, a una estancia o un mercado. En la zona pampeana se lo llama «tropero» o «resero». El arriero puede pasar semanas enteras conduciendo la tropa que se le ha confiado, cuidando que los animales no se pierdan, no enflaquezcan o los roben. Fortunas enteras se confían a estos jinetes que deben enfrentar los solazos del verano, las lluvias del invierno y los fríos de todas las noches, viviendo al raso y atentos en todas las instantes a las espantadas de la tropa. Ricardo Güiraldes en «Don Segundo Sombra», y Juan Carlos Dávalos en «El Viento Blanco» estilizaron las figuras arquetípicas de estos

trabajadores, situándolos en dos marcos geográficos diferentes: el de la provincia de Buenos Aires el primero, el de las cordilleras de Salta el segundo. En los tiempos actuales, naturalmente, el camión-jaula y el ferrocarril han desplazado significativamente el trabajo del arriero, pero hace treinta o cuarenta años —cuando Atahualpa Yupanqui compuso su canción— el modo más común de trasladar hacienda era a través de la labor de los arrieros. Pero ese peón de cuya lealtad y destreza dependían sumas de dinero enormes, estaba tan mal pagado como cualquier peón de campo.

Atahualpa Yupanqui dice todo esto en pocos versos. Parcamente, escuetamente. Tres o cuatro metáforas le bastan para sugerir la rudeza del trabajo del arriero, su soledad, el áspero paisaje que lo oprime. Y con una figura huidiza —«las penas y las vaquitas / se van por la misma senda»— da idea de la condición peregrina del arriero, para rematar con un par de octosílabos que definen el sentido de toda la canción: «Las penas son de nosotros / las vaquitas son ajenas».

Pocas veces se ha dicho tanto con tan poco. Una sola palabra, la última palabra del último verso de la canción —«ajenas»— ilumina el mensaje. Si el autor no hubiera colocado esa palabra, «El Arriero» sería una bonita composición de tipo pintoresquista, de esas que describen personajes, oficios, paisajes o cosas: algo desde luego muy legítimo y bastante común en la temática del cancionero popular, en la Argentina y en cualquier parte del mundo. Pero la inserción de la palabra «ajenas», su colocación en el último momento, cuando parece que ya se ha dicho todo, justifica la composición: le da la grandeza testimonial que debía tener. No es «denuncia», no es «protesta». Simplemente se registra un hecho cuya dramaticidad aparece con la sola mención: la alienidad de la riqueza que el arriero conduce a través de soles y lunas, de arenales y pedregales. Nada más ni nada menos. Imposible pedir mayor sobriedad en la expresión poética.

* * *

Otro ejemplo que completa esta caracterización de la poesía musical de Atahualpa Yupanqui: su milonga «Eleuterio Galván», relativamente reciente (la grabó en 1973). Don Ata —señalémoslo— es un maestro en la descripción de personajes con brevísimos trazos. En su libro «el Canto del Viento», los medallones que burila de página en página son inolvidables: le basta un par de toques para que la figura evocada aparezca en carne y hueso, como si estuviera delante del lector. Lo mismo ocurre en su poesía musical. Pero si la prosa permite al autor extenderse en la definición de un personaje, en la poesía musical las limitaciones vienen infranqueables, por vía del ritmo propio del texto o de la rima, en relación con la música. En este caso, el verso octosílabo que es el utilizado generalmente por Atahualpa Yupanqui, como lo manda la arcaica tradición coplera de raíz hispánica. De modo que la descripción de Eleuterio Galván debe iniciarse y acabarse en los cuatro sextetos de la milonga, especie elegida por el autor para expresarse en este caso. Voluntariamente sometido a esta tiranía, Atahualpa Yupanqui consigue transmitir las claves de una vida humilde sin sobrepasar las fronteras convencionales impuestas por la milonga.

En el primer conjunto de versos inicia la aproximación a Eleuterio Galván, «hombre ni joven ni viejo / tan pobre como el que más». Luego pinta su circunstancia: rancho, cañaveral, vino: «lo demás era silencio / y era cuando hablaba más». Ya está sugerido el drama apacible y anónimo de Galván: soledad, pobreza, incomunicación. Entonces viene el planteo de la esperanza del hombre: «Era una estrella pequeña / la

esperanza de Galván: / soñaba con un caballo...» Y a continuación, el hachazo sobre esa ilusión: «¡nunca lo pudo comprar!».

¿Ya está todo dicho? No, falta ese epílogo irreductible que sólo puede brindar la muerte. No cuenta Atahualpa la muerte de Galván. La da por sabida. Da por sabido que Galván murió sin poder comprar ese caballo que era su única ilusión. Pero ni siquiera se alude a esa esperanza incumplida. Eleuterio Galván, «pión de surco con un rancho / cerca del cañaveral» reaparece en el último conjunto de versos: «Varios fueron al velorio / cuando se murió Galván». En veinticuatro octosílabos asonantes, enancados a la monótona música de la milonga, la vida, la esperanza marchita y la muerte banal de Galván se abren y se clausuran. No hay declamaciones contra la injusticia que marcó esta existencia; no hay protestas contra el incumplimiento de esa modestísima ilusión de tener un caballo, que sostuvo tal vez la existencia de este «pión de surco» condenado a pasar su vida cortando caña de azúcar. Todo surge de las palabras que rondan y aluden al tema de fondo.

HUMOR

Lo mismo ocurre con el humor. En Atahualpa Yupanqui el humor es socarrón e insinuado, al mejor estilo criollo. Es una ironía que se desliza en un segundo plano y dice mucho más de lo que expresan las meras palabras. En «Milonga del Peón de Campo», después de describir brevemente la vida del asalariado rural («madrugón tras madrugón / con lluvia, escarcha o pampero») avisa al supuesto interlocutor que al entrar a la estancia «lo recibirá un vale / que anda siempre disfrazao». Pero el peón da a su visitante la clave de lo que debe hacer cuando esté frente al doméstico: «No se le ocurra explicar / que viene pa'visitarme: / diga que viene a cobrarme / y lo han de dejar pasar...». La intención de la humorada está llena de contenidos y sugerencias: el mucamo, con su ridícula librea, traidor a su clase asalariada, puede poner objeciones a quien visita amistosamente al peón, pero facilitará su paso si el recién llegado se alía con el sector de los poseedores, de los patrones, manifestando su condición de cobrador. Y la picardía del peón mismo que elude el obstáculo aconsejando a su amigo que por un momento asuma el papel de cobrador para pasar sin inconvenientes... Toda esta explicación —probablemente innecesaria— que decimos con palabras convencionales, en los cuatro versos de Atahualpa Yupanqui queda transmitida con una demoledora carga de sarcasmos.

Otro ejemplo del humor de nuestro autor está dado por la copla que inicia la segunda parte de «Chacarera de las Piedras». La chacarera es una danza rítmica y juguetona, originaria de Santiago del Estero, posible derivación de alguna danza indígena cuyo ritmo sincopado permite un contenido poético chistoso o socarrón. Aquí la copla traza una brevísima pincelada campera: «A la sombra de unos talas / yo he sentido de repente / a una moza que decía / ¡sosiegue que viene gente!». El verbo «sosegar», de tan añejas raíces españolas (dicen que Felipe II lo usaba habitualmente, en tono imperativo, para tranquilizar a sus visitantes) tiene aquí una significación muy sugestiva. Si una moza lo dice y está a la sombra de los umbrosos talas; y si se agrega al «¡sosiegue!» la rápida explicación —o pretexto— «¡que viene gente!», no hace falta saber más para imaginar el cuadro que se insinúa: una muchacha trabada en amorosa lucha cuyo último recurso consiste en denunciar la real o inventada presencia de extraños para que su pareja atenúe la efectividad del ataque... Cualquiera que haya andado por nuestras provincias del norte y escuchado —o más aún, recibido— esa exhortación en un momento crucial, advertirá el escondido humor de la copla...

RECATO

También la temática amorosa está tratada por Atahualpa Yupanqui con un recato típicamente criollo. Ni por asomo hay en sus canciones alusiones sexuales; ni siquiera se insinúan juegos eróticos. La mujer es apenas una presencia, en el mejor de los casos: casi siempre un recuerdo, una ausencia o una esperanza. Fernando Boasso, en su libro «Atahualpa Yupanqui, Símbolo, Mensaje y Drama» (Ed. Guadalupe, Bs. As., 1969), señala acertadamente algunas palabras que se reiteran en la creación cancionera de nuestro autor. «Distancia», «camino», «silencio», «senda», «viento», son —entre otras— constantes en los versos que canta Atahualpa Yupanqui. Muy frecuentemente alude a un cantor que huye o se aleja. El título de su obra más importante, «El Payador Perseguido», parece sintetizar esta actitud, expresada en muchas de sus creaciones. En el terreno amoroso ocurre lo mismo: Atahualpa Yupanqui canta al amor lejano o al amor que espera. Difícilmente al que está. Esta posición espiritual traspone acaso a su creación la vida amorosa del propio Yupanqui, errabundo y plural.

Tal vez «Recuerdos del Portezuelo» es la canción que refleja mejor la timidez, la idealización del amor, el pudor que suele ser común en el hombre de campo argentino y que nuestro autor expone magistralmente en sus canciones. «Recuerdos del Portezuelo» es la crónica de un amor sin palabras: el hombre bajaba la cuesta «en esas mañanitas de la quebrada» y «al pasar por el rancho del Portezuelo / salían a mirarme sus ojos negros». Y eso fue todo. Nunca le dijo nada, pero eso bastaba para que el cantor diera su copla al viento... Con los años, el hombre recuerda «¿Dónde estará la moza de! Portezuelo? / ¿Están tristes o alegres sus ojos negros?» Nunca le dijo nada, pero eso bastó para convertir en un recuerdo hermoso la fugaz visión de los ojos negros de «la moza del Portezuelo».

El laconismo, el silencio que es propio del criollo, adquiere un matiz casi destructivo en «Le Tengo Rabia al Silencio»: «Cuando el amor me hizo señas / todo entero me encendí / y a fuerza de ser callado / callado me consumí». El amor callado, el amor ausente porque se perdió es el que aparece en «Canción de los Horneros»; después de describir la pareja de pajaritos que trabaja en su nido, el cantor se compara con ellos: «Ansina vivo en mi rancho / dende que sólo me veo; / enantes otro era el nido / y el mundo parecía nuestro...». La palabra «nuestro», colgada al final de la canción, tiene la misma significación iluminadora que la palabra «ajenas» cerrando «El Arriero». Y la parábola de los horneros, esas avecitas criollas que construyen con barro una suerte de ranchito perfecto y durable, se comprende con el recuerdo evocado por el cantor ahora

solitario.

FIJAR LA ÉPOCA

—No creo en los profesionales de la canción de protesta. El que quiera gritar sus panfletos públicamente y con música, que lo haga. Pero ése no es un artista.

Así contestó Atahualpa Yupanqui en la revista *Extra,* de Buenos Aires (marzo de 1971) a una pregunta sobre si sus canciones eran «de protesta». Y seguía:

—Yo soy un artista que canto las cosas, los problemas de mi tiempo. Digo verdades que son de todos.

En julio del mismo año, en la revista *Panorama* de Buenos Aires, afirmaba:

—Yo no creo en los *protestadores.* Eso es demasiado fácil. Mi canto es otro. El que ofende a cualquier hombre me ofende a mí. Aunque soy un cantor de artes olvidadas que tiene su mejor público entre la paisanada joven, y sé que las virtudes del coraje y el silencio se están perdiendo.

Y casi en esos mismos días, en la revista *Primera Plana* de Buenos Aires insistía nuestro cantor:

—Me parece falso eso de ser profesionalmente protestador. Creo que se debe hacer la poesía y fijar su tiempo, el tiempo que le toca vivir: fijar su época. A mí me causa gracia cuando leo la palabra «mensaje»... Gente que empezó anteayer a la mañana a cantar con la guitarra y hablan de «mensaje»... Nosotros, los que tenemos cuarenta años de guitarra caminada, no nos atrevemos a hablar de mensaje... ¿Sabe? Falta humildad...

En líneas generales, el cancionero de Atahualpa Yupanqui admite a través del tiempo una clasificación en función de la tendencia de su contenido. Al principio son canciones evocativas o pintoresquistas, con algún atisbo de compromiso social. Más tarde, y a medida que su militancia política lo lleva a una posición más radicalizada, sus creaciones tienen un signo de testimonio y acusación, de entera rebeldía. Luego, en la tercera etapa. Atahualpa Yupanqui hará una poesía musical más metafísica, más universal, liberada de remisiones a circunstancias concretas, apegada a una temática puramente humana. Repetimos: esta clasificación es muy general y está sujeta a excepciones numerosas pero de una manera genérica y admitiendo aún estas salvedades, la tendencia de su canto, a través del tiempo, es la que señalamos.

Y bien: ni siquiera en la etapa de mayor compromiso político puede asimilarse el cancionero de nuestro autor con el género de «protesta» que ha prosperado en todo el

mundo desde hace algunos años, y que en casi todos los casos es artísticamente pobre. Las canciones de Atahualpa Yupanqui que tienen proyección social marcan y señalan, dejan subrayada una situación: la del arriero que lleva ganado ajeno por montes y llanos («El Arriero») o la del Dios que nunca visitó las minas o el monte («Preguntitas sobre Dios»). Ha dicho Atahualpa Yupanqui que debe el cantor «fijar su época», es decir, no ignorar su tiempo. El poeta no debe mirar tanto a la luna como a sus hermanos los hombres («El Poeta»), pero ello no debe llevarlo al panfleto, que es la desvirtuación de la condición artística.

Es muy difícil, ciertamente, no traspasar los límites de esta delicada distinción. Las alternativas peores consisten en caer en el escapismo exquisito o en el panfletismo tremendista. En el caso de Atahualpa Yupanqui, nos parece que, salvo alguna ocasional caída en el panfletismo (que coincide temporalmente con su época de más intensa militancia) su cancionero se limita a «fijar su época» con gran dignidad formal. Hay que tener en cuenta que, cuando empezó su trayectoria de intérprete y compositor, las condiciones económicas y sociales de la Argentina eran muy diferentes a las actuales. La explotación del asalariado era un hecho real: en ciertas regiones alejadas sobrevivía un verdadero feudalismo y la pobreza general, la falta de una conciencia sindical y la insensibilidad de los gobiernos conservadores alimentaban una estructura de injusticia cuya existencia era insoslayable. Hubiera sido complicidad callar esas circunstancias, y desde luego Atahualpa Yupanqui no las omitió de su canto.

Posteriormente, el proceso argentino se va nutriendo de otros valores: se ponen en marcha una serie de reformas que tienden a mejorar las condiciones de trabajo, a redistribuir con mayor equidad el ingreso nacional y a robustecer la conciencia de la dignidad humana en los trabajadores y en la población general del país. Lamentablemente, el precio de estas reformas significó una restricción en la libertad de expresión y en los derechos de la oposición a manifestarse. Entonces Atahualpa Yupanqui cantará a la libertad, defenderá la dignidad personal del artista y pondrá su esperanza en la memoria de la gente humilde: «Y aunque me quiten la vida / o engrillen mi libertá / y aunque chamusquen quizás / mi guitarra en los fogones / han de vivir mis canciones / en l'alma de los demás...» («El Payador Perseguido»).

Esa etapa pasó, finalmente. Y en la Argentina de hoy, país maduro que parece haber superado sus peores antinomias, Atahualpa Yupanqui puede exponer eso que se niega a llamar «mensaje» pero que, desde luego, lo es: un mensaje dirigido a los seres humanos de cualquier latitud.

UN «MARTIN FIERRO» PARA EL SIGLO XX

Estas degresiones no pretenden ser claves para el canto de Atahualpa Yupanqui. Son, simplemente, explicaciones de algunas circunstancias externas que han condicionado la creación de este autor. A partir de esas circunstancias, las claves (que son el otro lado del famoso «mensaje») corren por cuenta del oyente. De su «alvertencia»...

Por eso queremos cerrar estos párrafos, meros introductores a una antología del cancionero de Atahualpa Yupanqui, con algunas ideas en torno a «El Payador Perseguido», sin duda su obra máxima.

Cuando el disco que contiene la mayor parle de esta creación empieza a girar y la voz de don Ata desovilla pausadamente sus estancias, un interrogante salta a la vista: ¿por qué en sextinas? En la Argentina, el recitado gauchesco estructurado en coplas octosílabas de seis versos está automáticamente asociado al difundidísimo «Martín Fierro», el poema que José Hernández publicó hacia 1870. Es virtualmente imposible que un argentino no sepa recitar una sextina, al menos, del poema nacional por antonomasia. Y es muy frecuente que se reciten largas tiradas del «Martín Fierro»: sus refranes, sus metáforas, sus figuras han pasado al acervo anónimo y es común que se repitan algunos de sus pareados sin que se recuerde su origen. Con semejante antecedente, ¿por qué Atahualpa Yupanqui afrontó el riesgo de componer la mayor parte de «El Payador Perseguido» sobre la misma forma métrica?

Una explicación puede consistir en que la adopción de esta forma exime al autor de «El Payador Perseguido» de toda referencia al paralelismo de su obra con el «Martín Fierro». El poema de Hernández relata las desventuras de un gaucho marginado de la sociedad de su tiempo, perseguido por la autoridad y atravesado de desdichas. «El Payador Perseguido» relata una odisea no muy diferente: los andares de un cantor que recorre el país haciendo todos los oficios y dando testimonio de injusticias y expoliaciones, elaborando su propia filosofía y explicando las razones de su canto. Compuesto, seguramente, durante la época de su ostracismo político, las últimas coplas dan cuenta de la persecución que lo ha marginado en su propia patria, tal como le ocurrió a Martín Fierro a mediados del siglo pasado: «... y mientras siga esta guerra / de injusticias para mí / yo he de pensar desde allí / canciones para mi tierra». Luego concluirá con una irónica advertencia y una expresión de esperanza en la supervivencia de su canto: «No me nuembren, que es pecao / y no comenten mis trinos! / Yo me voy

con mi destino / p'al lao donde el sol se pierde... / ¡Tal vez alguno recuerde / que aquí cantó un argentino!».

Una conjetura menos modesta puede relacionarse con la ambición de Atahualpa Yupanqui de hacer de «El Payador Perseguido» un «Martín Fierro» contemporáneo: un «Martín Fierro» para el siglo XX. El poema de José Hernández resumió, sin abandonar en ningún momento el lenguaje y el tono gauchesco ni la ficción de ser palabras que dice un criollo iletrado, toda la temática de su época. En sus sextinas estaba el choque entre la nueva civilización urbana y la cultura popular del campo; el avance de la frontera comercial y crematística sobre las poblaciones rurales que amaban su libertad por encima de cualquier seducción de riqueza: los novedosos ferrocarriles, las indiadas sobrevivientes, las estructuras del poder que empezaban a pesar gravosamente sobre los criollos, rechazados por los inmigrantes, el telégrafo y las inversiones extranjeras. Del mismo modo, la obra de Atahualpa Yupanqui intenta expresar, en un lenguaje deliberadamente menor, las preocupaciones del argentino contemporáneo. Si hacia 1870 los temas que discutían los argentinos se relacionaban con los que Hernández expuso en su poema, la temática de hoy abarca problemas que en conjunto hacen a la liberación del hombre de esta tierra. En «El Payador Perseguido» desfilan, a través de la experiencia del cantor, estas modernas servidumbres: los trabajos mal pagados, la falsificación de las antiguas tradiciones, el egoísmo de los poseedores, la prepotencia de los mandones arbitrarios, la explotación del artista. Advertimos, entonces, que las sextinas de «El Payador Perseguido» identifican esta obra con la actitud de denuncia que cien años antes adoptó José Hernández. Decía don Miguel de Unamuno que el «Martín Fierro» es un caso único dentro del género épico, porque es la historia de un pobre diablo que siempre pierde, a quien siempre le va mal... También el protagonista de «El Payador Perseguido» es un desdichado que va golpeándose a través de la vida; que no intenta luchar contra el sistema que le exprime el jugo, pero que deja testimonio de sus andanzas para hacer trascender su denuncia.

Suma de toda su poesía, repositorio de experiencias vitales y de imaginaciones que le son muy caras, almario de contenidos espirituales colectivos y de formas de lenguaje todavía vigente en la Argentina, en ninguna otra obra de la producción de Atahualpa Yupanqui está presente de modo tan cabal la fusión del país, el hombre y el canto.

ANTOLOGÍA DE CANCIONES

Las canciones que se transcriben a continuación están ordenadas según la época de su grabación, de acuerdo con la discografía de Atahualpa Yupanqui, lo que establece un cierto orden cronológico de creación.

VIENE CLAREANDO

(Zamba)

Viditay, ¡ya me voy!
de los pagos del Tucumán
en el Aconquija viene clareando, vidita,
nunca te he de olvidar.

Viditay, triste está
suspirando mi corazón
y con el pañuelo te voy diciendo,
paloma,
vidita, adiós, adiós.

Viditay, ya me voy
y se me hace que no he'i volver
¡Malhaya mi suerte tanto quererte, vidita,
y tenerte que perder!
Malhaya mi suerte tanto querer
viene clareando mi padecer...

* * *

Al clarear, yo me iré
a mis pagos de Chasquivil
y hasta las espuelas te irán diciendo, vidita,
«no te olvides de mí».

Zambas si, penas no,
eso quiere mi corazón
pero hasta la zamba se vuelve triste, vidita,
cuando se dice adiós.

Vidita, ya me voy
y se me hace que no he'í volver
¡Malhaya mi suerte tanto quererte, vidita,
y tenerte que perder!
Malhaya mi suerte tanto quererte
viene clareando mi padecer...

EL ARRIERO

En las arenas bailan los remolinos

el sol juega en el brillo del pedregal
y prendido a la magia de los caminos
el arriero va... el arriero va...

Es bandera de niebla su poncho al viento
lo saludan las flautas del pajonal
y guapeando en las sendas por esos cerros
el arriero va... el arriero va...

Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda.
Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
Las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas...

Un degüello de soles muestra la tarde,
se han dormido las luces del pedregal
y animando a la tropa, dale que dale,
el arriero va... el arriero va...

Amalaya la noche traiga recuerdos
que hagan menos pesada la soledad
Como sombra en la sombra por esos cerros
el arriero va... el arriero ya...

Las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
Las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas...

LA POBRECITA

(Zamba)

La llaman «La Pobrecita»
porque esta zamba nació en los ranchos;
con una guitarra mal encordada
la cantan siempre los tucumanos.

Allá en los cañaverales
cuando la noche viene llegando

por entre los surcos se ven de lejos
los tucu-tucu de los cigarros...

¡Solcito del camino!
¡Lunita de mis pagos!
En la pobrecita zamba del surco
cantan sus penas los tucumanos.

* * *

Mi zamba no canta dichas;
sólo pesares tiene el paisano.
Con las hilachitas de una esperanza
forman sus sueños los tucumanos.

Conozco la triste pena
de las ausencias y del mal pago...
En mi noche larga prenden sus fuegos
los tucu-tucu del desengaño...

¡Solcito del camino!
¡Lunita de mis pagos!
En la pobrecita zamba del surco
cantan sus penas los tucumanos.

NOSTALGIAS TUCUMANAS

(Zamba)

Noches de Tucumán,
lunas la de Tafí...
¡Quién pudiera volverse
para los cerros, ay, ay de mí!

Zambas para bailar,
arpa, bombo y violín,
recuerdos y esperanzas
en los pañuelos, ¡ay, ay de mí!

¡Suena, guitarra,
fiel compañera!
Repiqueteando zambas
la vida entera, ¡ay, ay de mí!

* * *

Cerros color azul
perfumados de azahar,
naranjales en mayo
y en primavera los amancay.

Noches de Tucumán,
lunas la de Tafí...
Quién pudiera volverse
para los cerros, ¡ay, ay de mí!

¡Suena, guitarra,
fiel compañera!
Repiqueteando zambas
la vida entera, ¡ay, ay de mí!

CAMINO DEL INDIO

Camino del indio, sendero coya sembrao de piedras,
caminito del indio que junta el valle con las estrellas.
Caminito que anduvo de sur a norte mi raza vieja
antes que en la montaña la Pachama se ensombreciera...

Cantando en el cerro
llorando en el río
se agranda en la noche
la pena del indio.
El sol y la luna
y este canto mío
besaron tus piedras,
camino del indio...

En la noche serrana llora la quena su honda nostalgia
y el caminito sabe quién es la chola que el indio llama.
Se levanta en el cerro la voz doliente de la baguala
y el camino lamenta ser el culpable de la distancia.

Cantando en el cerro
llorando en el río
se agranda en la noche
la pena del indio.
El sol y la luna
y este canto mío

besaron tus piedras,
camino del indio...

TU QUE PUEDES, VUÉLVETE

(Canción)

Soñé que el río me hablaba
con voz de nieve cumbreña
y, dulce, me recordaba
las cosas de mi querencia.

Tú que puedes, vuélvete...
me dijo el río llorando,
los cerros que tanto quieres
—me dijo
allá te están esperando.

Es cosa triste ser río
quién pudiera ser laguna
y oír el silbo del junco
cuando lo besa la luna.

Qué cosas tan parecidas
son tu destino y el mío:
vivir cantando y penando
por esos largos caminos.

Tú que puedes, vuélvete...
me dijo el río llorando,
los cerros que tanto quieres
—me dijo
allá te están esperando.

TIERRA QUERIDA

(Zamba)

¡Una voz bella, quién la tuviera
para cantarte toda la vida!
Pero mi estrella me dio este acento

y así te siento, tierra querida...

Como un guijarro que se despeña
rueda mi copla, sueño y herida...
Yo soy arisco como tus breñas
y así te canto, tierra querida...

Andaré por los cerros
selvas y llanos, toda vida
arrimándole coplas
a tu esperanza, tierra querida.

* * *

Me dan su fuego cálidos zondas,
me dan su fuerza bravos pamperos
y en el misterio de las quebradas
vaga la sombra de mis abuelos.

Lunas me vieron por esos cerros
y en las llanuras anochecidas
buscando el alma de tu paisaje
para cantarte, tierra querida.

Andaré por los cerros
selvas y llanos, toda la vida;
arrimándole coplas
a tu esperanza, ¡tierra querida!

CRIOLLITA SANTIAGUEÑA

(Zamba)

Criollita de mis pagos,
morena linda
¡por ti cantan los changos
sus vidalitas, santiagueña!

Criollita de mis pagos,
negras pestañas,
flor de los chañarales
en la mañana, santiagueña!

Oíros han de alabar
a las donosas de la ciudad.
¡Huarmicita del campo
para tus tardes te quiero dar,
esta zambita linda, como tus ojos, santiagueña!

* * *

¡Cuando vas a traer agua
de la represa
endulzas con tu canto
toda siesta, santiagueña!

¡Criollita santiagueña
morena linda,
por ti cantan los changos
sus vidalitas, santiagueña!

Otros han de alabar
a las donosas de la ciudad.
¡Huarmicita del campo
para tus tardes te quiero dar,
esta zambita linda, como tus ojos, santiagueña!

CHACARERA DE LAS PIEDRAS

(Chacarera)

Aquí canta un caminante
que muy mucho ha caminado
y ahora vive tranquilo
en el Cerro Colorado.

Largo mis coplas al viento
por donde quiera que voy;
soy árbol lleno de frutos
como plantita 'i mistol.

Cuando ensillo mi caballo
me largo por las arenas
y en la mitá del camino
ya me olvido de las penas.

Caminiaga, Santa Elena

El Churqui, Rayo Cortado...
No hay pago como mi pago
¡viva el Cerro Colorado!

* * *

A la sombra de unos talas
yo he sentido de repente
a una moza que decía
—¡sosiegue que viene gente!

Te voy a dar un remedio
que es muy bueno pa'las penas:
grasita de iguana macho
mezclaíta con yerbabuena.

Chacarera de las piedras
criollita como ninguna:
no te metas en los montes
si no ha salido la luna.

Caminiaga, Santa Elena,
El Churqui, Rayo Cortado...
No hay pago como mi pago
i viva el Cerro Colorado!

PREGUNTITAS SOBRE DIOS

(Canción)

Un día yo pregunté
—Padre, ¿qué sabe de Dios?
Mi padre me miró serio
y nada me respondió.

Mi padre murió en los campos
sin dotor ni protección
y lo enterraron los indios,
flauta de caña y tambor.

Otro día pregunté
—Abuelo, ¿dónde está Dios?
Mi abuelo se puso triste
y nada me respondió.

Mi abuelo murió en las minas
sin dotor ni confesión
¡color de sangre minera
tiene el oro del patrón!

Mi hermano vive en los montes
y no conoce una flor,
sudor, malaria y serpientes
la vida del leñador.

Y que nadie le pregunte
si sabe dónde está Dios:
por su casa no ha pasado
tan distinguido señor...

Yo canto por los caminos
y cuando estoy en prisión
escucho la voz del pueblo
que canta mejor que yo.

Y hay una cosa en la vida
más importante que Dios:
que naide escupa sangre
pa que otro viva mejor...

Que Dios ayuda a los pobres
tal vez sí… y tal vez no...
¡pero es seguro que almuerza
en la casa del patrón!

TRABAJO, QUIERO TRABAJO

(Canción)

Cruzando los salitrales
uno se muere de sed,
aquello es puro desierto
y allí no hay nada que hacer.

Trabajo, quiero trabajo,
porque esto no puede ser:
un día veré al desierto
convertido en un vergel.

El río es puro paisaje,
lejos sus aguas se van
pero los campos se queman
sin acequias ni canal.

Trabajo, quiero trabajo,
porque esto no puede ser,
no quiero que nadie pase
las penas que yo pasé.

Las entrañas de la tierra
va el minero a revolver,
saca tesoros ajenos
y muere de hambre después.

Trabajo, quiero trabajo,
porque esto no puede ser
no quiero que nadie pase
las penas que yo pasé.

Despacito, paisanito,
despacito y tenga fe
que en la noche del minero
ya comienza a amanecer...

Trabajo, quiero trabajo,
porque esto no puede ser...

MILONGA DEL PEÓN DE CAMPO

Yo nunca tuve tropilla
siempre he montao en ajeno,
tuve un zaino que por bueno
ni pisaba la gramilla.
Paso una vida sencilla
como es la del pobre pión,
madrugón tras madrugón
con lluvia, escarcha o pampero...
¡A veces me duele fiero
los hígados o el riñón!

Soy pión de la estancia vieja,
partido de Magdalena

y aunque no valga la pena,
anote, que no son quejas:
una tranquera con rejas,
un jardín grande, un chalé...
Lo recibirá un valé
que anda siempre disfrazao.
¡Mas no se asuste, cuñao,
y por mí preguntele!

No se le ocurra explicar
que viene pa'visitarme:
diga que viene a cobrarme
y lo han de dejar pasar...
El hombre le va a indicar
que siga los ucalitos
al final está el ranchito
que he levantao con mis manos:
esa es su casa, paisano
y ahí puede pegar el grito.

De entrada le vi'a mostrar
mi mancarrón, mis dos perros,
varias espuelas de fierro
y un montón de cosas más.
Si es entendido, verá
un poncho de fina trama
y el retrato de mi mama
en donde rezo pensando,
mientras lo voy adornando
con florcitas de retama...

¿Qué puede ofrecer un pión
que no sean sus pobrezas?
A veces me entra tristeza
y otras veces rebelión...
En más de alguna ocasión
yo quise hacerme perdiz
pa'tratar de ser feliz
en algún pago lejano...
pero la verdad, paisano,
¡me gusta el aire de aquí!...

LUNA TUCUMANA

(Zamba)

Yo no le canto a la luna
porque alumbra y nada más,
le canto porque ella sabe
de mi largo caminar.

¡Ay, lunita tucumana!
tamborcito canchaquí
compañera de los gauchos
en las sendas de Tafí.

Perdido en las cerrazones
¿quién sabe, vidita, por dónde andaré?
Mas cuando salga la luna
cantaré, cantaré.
a mi Tucumán querido.
cantaré, cantaré, cantaré.

Con esperanza o con pena
en los campos de Acheral
yo he visto a la luna buena
besando el cañaveral.

En algo nos parecemos,
luna de la soledad,
yo voy andando y cantando
que es mi modo de alumbrar.

Perdido en las cerrazones,
¿quién sabe, vidita, por dónde andaré?
Mas cuando salga la luna
cantaré, cantaré,
a mi Tucumán querido
cantaré, cantaré, cantaré...

RECUERDOS DEL PORTEZUELO

(Canción)

En esas mañanitas de la quebrada
yo bajaba la cuesta como si nada
y en un marchau parejo de no cansarse
me iba pidiendo riendas mi mula parda.

Al pasar por el rancho del Portezuelo
salían a mirarme sus ojos negros...

Nunca le dije nada pero ¡qué lindo!
y de feliz yo daba mi copla al viento:

«Parezco mucho y soy poco
esperemos y esperemos
pa'cuando salga de pobre
¡viditay! conversaremos».

Los vientos y los años me arriaron lejos:
lo que ayer fue esperanza hoy es recuerdo...
Me gusta arrinconarme de vez en cuando
a pensar en la moza del Portezuelo.

¿Qué mirarán sus ojos en estos tiempos?
Mi corazón, paisano, quedó con ellos...
Nunca le dije nada, pero ¡qué lindo!
sólo tengo la copla pa' mi consuelo:

«Padezco mucho y soy poco
esperemos y esperemos
pa'cuando salga de pobre
¡viditay! conversaremos».

¿Dónde estará la moza del Portezuelo...?
¿Están tristes o alegres sus ojos negros...?
Nunca le dije nada, pero ¡qué lindo!
siento un dulzor amargo cuando me acuerdo...

EL ALAZÁN

(Canción)

Como una cinta de fuego
galopando, galopando,
crin revuelta en llamaradas
mi alazán, te estoy nombrando.

Trepó la sierra con luna,
cruzó los valles nevando,
cien caminos anduvimos
mi alazán, te estoy nombrando.

Oscuro lazo de niebla
te pialó junto al barranco.

¿Cómo fue que no lo viste?
¿Qué estrella estabas buscando?

En el fondo del abismo
ni una voz para nombrarlo...
Sólito se fue muriendo,
mi caballo... ¡Mi caballo!

Sobre la horqueta de un tala
hay un morral solitario,
hay un corral sin relinchos
mi alazán, te estoy nombrando.

Sí —como dicen algunos—
hay cielo pa'l buen caballo,
por ahí andará mi flete
galopando, galopando...

Oscuro lazo de niebla
te pialó junto al barranco.
¿Cómo fue que no lo viste?
¿Qué estrella estabas buscando?

En el fondo del abismo
ni una voz para nombrarlo...
Sólito se fue muriendo
mi caballo... ¡Mi caballo!

INDIECITO DORMIDO

(Canción india)

Poncho de cuatro colores,
cuatro caminos quebrados
y un solo sueño de cobre
está el changuito... soñando...

Indiecito dormido
p'acompañarte se duerme el río
indiecito dormido
junto a tu puerta pasa el camino
pasa el camino, sí, pasa el camino,
cuando por él te vayas
¡chuy! ¡chuy! ¡qué frío...!

* * *

Sueña que es tibia la nieve
que son blandos los guijarros,
que el viento te cuenta cuentos
de pastores y rebaños.

A QUE LE LLAMAN DISTANCIA

(Milonga)

A qué le llaman distancia,
eso me habrán de explicar;
sólo están lejos las cosas
que no sabemos mirar.

Los caminos son caminos
en la tierra y nada más,
las leguas desaparecen
si el alma empieza a aletear.

Hondo sentir, rumbo fijo,
corazón y claridad,
si el mundo está dentro de uno
afuera por qué mirar...

¡Qué cosas tiene la vida
misteriosas por demás!
uno está donde uno quiere
muchas veces sin pensar.

Sí, los caminos son leguas
en la tierra y nada más
¿a qué le llaman distancia?
Eso me habrán de explicar,

CANCIÓN DE LOS HORNEROS

(Milonga)

En la cumbrera'é mi rancho
anidaron dos horneros

y yo parezco un extraño
y el rancho parece de ellos.

Dentro solo, salgo solo,
siempre solo voy y vengo
juntos los hallo en el campo
y el campo parece de ellos.

Juntos trabajan y cantan
y tuito lo hacen contentos;
yo no sé si a mí me miran
con lástima o con desprecio.

Ni se asustan cuando paso,
como si yo fuera un perro
que ni estorbo ni hago daño
y me dejan andar suelto.

Ansina vivo en mi rancho
dende que solo me veo;
enantes otro era el nido
y el mundo parecía nuestro...

¡Rogále a Dios, hornerito,
que no te pase lo mesmo!

LE TENGO RABIA AL SILENCIO

(Canción)

Le tengo rabia al silencio
por lo mucho que perdí
que no se quede callado
quien quiera vivir feliz.

Un día monté a caballo
y en la selva me metí
y sentí que un gran silencio
crecía dentro de mí.

Hay silencio en mi guitarra
cuando canto el yaraví
y lo mejor de mi canto
se queda dentro de mí.

Cuando el amor me hizo señas
todo entero me encendí
y a fuerza de ser callado...
¡callado me consumí!

Le tengo rabia al silencio
por lo mucho que perdí:
¡que no se quede callado
quien quiera vivir feliz...!

VIEJO TAMBOR VIDALERO

(Vidala)
Homenaje a Ricardo Rojas

La luna busca en la noche
las coplas del quebrachal;
quiere adornar un camino...
¡Se fue don Ricardo por el arenal!

La zamba alegre no canta,
ya está aprendiendo a llorar...
No hay consuelo en la guitarra
¡se fue don Ricardo por el arenal!

Viejo tambor vidalero
de vicio no se ha'i quejar:
ya no le caben más penas
¡se fue don Ricardo por el arenal!

EL VENDEDOR DE YUYOS

(Canción)

«¡Poleo! ¡Carqueja! ¡Flor de romerillo!
¡Yuyos milagreros! ¡Yerbas pa'olvidar.»
Llenabas la siesta con tu voz de grillo
cuando aparecías por el arenal.

Se te vio en las carpas y en las procesiones,
místico y pagano, rezar y bailar
pregonando en medio de las libaciones.

«¡Yuyitos del campo p'al bien y p'al mal!»

Vendedor de yuyos, ¡cuántas resentidas
buscaron tu alforja sintiendo el pregón!
Ese fue el destino de tu simple vida:
vivir en silencio vendiendo ilusión.

Te dormiste un día, vendedor de yuyos,
con un sueño largo, cansado de andar...
Nunca mas se oyeron los pregones tuyos.
«¡Yuyitos del campo p'al bien y p'al mal!»

«¡Poleo! ¡Carqueja! ¡Flor de romerillo!
¡Yuyos milagreros! ¡Yerbas p'a olvidar!»
Llenabas la siesta con tu voz de grillo
cuando aparecías por el arenal.

LA OLVIDADA

(Chacarera)

Yo encontré esta chacarera
penando en los arenales
por un criollo barranqueño
que ya no ha'i ver los jumiales.

Así cantaba un paisano
paisano salavinero,
debajo de un algarrobo
y en una tarde de enero.

Ya me voy, ya me estoy yendo
pal lao de Chílca Juliana...
¡Ay viditay nadie sabe
las que pasaré mañana!

Barrancas, tierra querida
te dejo esta chacarera,
viditay ama concaichu
a quien se va campo afuera...

* * *

Mi prenda se me lo ha ido

pa'l lao de Chilca Juliana,
se ha llevao caballo, sulky.
el bombo y la damajuana.

Quisiera ser arbolito
ni muy grande ni muy chico,
pa'darle un poquito 'i sombra
a los cansaos del camino.

Ya me voy, ya me estoy yendo
aspa sumaj, Salavina,
tal vez que ya nunca vuelva
a contemplar tus salinas.

Barrancas, tierra querida
te dejo esta chacarera,
viditay ama concaichu
a quien se va compo afuera...

EL PAYADOR PERSEGUIDO

(Fragmentos)

El trabajo es cosa buena,
es lo mejor de la vida;
pero la vida es perdida
trabajando en campo ajeno.
Uno trabaja de trueno
y es para otros la llovida.

Trabajé en una cantera
de piedritas de afilar.
Cuarenta sabían pagar
por cada piedra pulida,
y era a seis pesos vendidas
en eso de negociar.

Apenas el sol salía
ya estaba a los martillazos
y entre dos a los abrazos
con los tamaños piegrones,
y por esos moldejones
las manos hechas pedazos.

Otra vez fui panadero

y hachero de un quebrachal;
he cargao bloques de sal
y también he pelao cañas,
y un puñado de otras hazañas
pa' mi bien o pa' mi mal.

Buscando de desasnarme
fui pinche de escribanía;
la letra chiquita hacia
pa' no malgastar sellao,
y era también apretao
el sueldo que recibía.

Cansao de tantas miserias
me largué pal Tucumán.
Lapacho, aliso, arrayán,
y hacha con los algarrobos.
¡Uno cincuenta! Era robo
pa' que uno tenga ese afán.

Sin estar fijo en un lao
a toda labor le hacía,
y ansí sucedió que un día
que andaba de benteveo
me topé con un arreo
que dende Salta venía.

Me picó ganas de andar
y apalabré al capataz,
y ansí de golpe nomás
el hombre me preguntó:
¿Tiene mula? —Cómo no
—le dije—. Y hambre, de más.

A la semana de aquello
repechaba cordilleras,
faldas, cuestas y laderas
siempre pal lao del poniente,
bebiendo agua de vertiente
y aguantando las soleras.

Tal vez otro habrá rodao
tanto como he rodao yo,
y le juro, créamelo,
que he visto tanta pobreza,
que yo pensé con tristeza:
Dios por aquí no pasó.

Se nos despeñó una vaca
causa de la cerrazón,
y nos pilló la oración
cueriando y haciendo asao;
dende ese día, cuñao
se me gastó mi facón.

Me sacudí las escarchas
cuando bajé de los Andes,
y anduve en estancias grandes
cuidando unos parejeros;
¡trompeta, tapa y sombreo,
pero pa'los peones, de ande!

La peonada, al descampao.
El patrón, en Guenos Aires.
Nosotros, el cu...ello al aire
con las caronas mojadas,
y la hacienda de invernada
más relumbrona que un fraile.

****

Una canción sale fácil
cuando uno quiere cantar.
Cuestión de ver y pensar
sobre las cosas del mundo.
Si el río es ancho y profundo
cruza el que sabe nadar.

Que otros canten alegrías
si es que alegres han vivido.
Que yo también he sabido
dormirse en esos engaños.
Pero han sido más los años
de porrazos recibidos.

Nadie podrá señalarme
que canto por amargao.
Si he pasao lo que he pasao
quiero servir de alvertencia.
El rodar no será cencía
pero tampoco es pecao.

Yo he caminao por el mundo
he cruzao tierras y mares,
sin fronteras que me pare
y en cualesquiera guarida,

yo he cantao, tierra querida
tus dichas y tus pesares.

A veces, caiban al canto
como vacaje a la aguada
para escuchar mis versadas
hombres de todos los vientos,
trenzando sus sentimientos
al compás de la encordada.

Pobre de aquel que no sabe
del canto las hermosuras.
La vida, la más oscura,
la que tiene más quebrantos,
hallará siempre en el canto
consuelo pa su tristura.

Dicen que no tienen canto
los ríos que son profundos.
Mas yo aprendí en este mundo
que el que tiene más hondura,
canta mejor por ser hondo,
y hace miel de su amargura.

Con los tumbos del camino
se entran a torcer las cargas.
Pero es ley que en huella larga
deberán acomodarse.
Y aquel que llega a olvidarse
las ha de pasar amargas.

Amigos, voy a dejar.
Está mi parte cumplida
en la forma preferida
de una milonga pampeana,
ciertas cosas de mi vida.

Aura me voy. No sé adonde.
Pa mí todo rumbo es güeno.
Los campos, con ser ajenos
los cruzo de un galopito.
Guarida no necesito,
yo sé dormir al sereno...

Siempre hay alguna tapera
en la falda de una sierra.
Y mientras siga esta guerra
de injusticias para mí,

yo he de pensar desde allí
canciones para mi tierra.

Y aunque me quiten la vida
o engrillen mi libertad.
¡Y aunque chamusquen quizá
mi guitarra en los fogones,
han de vivir mis canciones
en l'alma de los demás!

LOS HERMANOS

(Milonga)

Yo tengo tantos hermanos
que no los puedo contar,
en el valle y la montaña,
en la pampa y en el mar.
Cada cual con sus trabajos,
con sus sueños cada cual,
con la esperanza delante
con los recuerdos detrás...
¡Yo tengo tantos hermanos
que no los puedo contar!

Gente de mano caliente
por eso de la amistad,
con un rezo pa'rezarlo,
con un llanto pa'llorar,
con un horizonte abierto
que siempre está más allá
y esa fuerza pa'buscarlo
con tesón y voluntad
cuando parece más cerca,
que es cuando se aleja más...
¡Yo tengo tantos hermanos
que no los puedo contar!

Y así seguimos andando
curtidos de soledad,
nos perdemos por el mundo,
nos volvemos a encontrar,
y así nos reconocemos
por el lejano mirar,
por la copla que mordemos,
semillas de inmensidad

y así seguimos andando
curtidos de soledad
y en nosotros, nuestros muertos
pa'que naide quede atrás...
¡Yo tengo tantos hermanos
que no los puedo contar
y una novia muy hermosa
que se llama... libertad!

CAMINITO ESPAÑOL

(Canción)

Por un camino de España
camina mi corazón:
antes no se conocían,
hoy son amigos los dos...
Por un camino de España
camina mi corazón.

A veces bajo la luna,
como una conversación,
entre el mar y los pinares
va cantando el corazón
y a veces bajo la luna,
como una conversación.

Habla de pampas lejanas,
de unos aromos en flor,
de algún caballo perdido
que en esas tierras quedó...
habla de pampas lejanas
y unos aromos en flor.

Como en los Libros Sagrados
hay un tiempo de sazón
vivían sin encontrarse
hoy la vida los juntó
un corazón argentino
y un caminito español.

El camino nunca es triste:
lo entristece la canción
si el caminante le cuenta
su desvelo o su pasión;
el camino nunca es triste,

lo entristece la canción.

El día que se separen
que no se digan adiós
el camino en su paisaje
y sin rumbo el corazón
el día que se separen
que no se digan adiós.

Hermoso amor sin olvido
es la amistad de los dos
hemoso amor sin olvido
en la amistad de los dos
de un corazón argentino
y un caminito español
de un corazón argentino
y un caminito español.

LA FLECHA

(Canción)

Llenen mi boca de arena
si quieren callar mi voz:
no he de morirme de pena.
La flecha ya está en el aire,
la flecha ya está en el aire
para llenarse de sol...

Han de romper mi guitarra
para que no cante yo.
No he de afligirme por eso:
la flecha ya está en el aire,
la flecha ya está en el aire
para llenarse de sol.

Sin amor, rodeao de olvido,
solitario el corazón,
yo no he de bajar los brazos:
la flecha ya está en el aire,
la flecha ya está en el aire
para Llenarse de sol.

Y aunque me quiten los ojos,
lo mismo he de verlo yo

con los ojos de mi hermano
donde la flecha cayó,
con los ojos de mi hermano
donde la flecha cayó
después de volar volando
para llenarse de sol...

YO ME HE CRIADO A PURO CAMPO

(Milonga)

Yo me he criado a puro campo,
rancho, rebaño y maizal,
con noches de historias viejas
y mañanas de cristal.

Bajo un cielo de gaviotas
vi a mi padre trabajar:
no sé si sembraba coplas,
por el modo de cantar.

Un día yo vi un camino
y me puse a caminar
y anduve, anduve y anduve
mezclando dicha y pesar.

Después de muchos trabajos
en un mundo fui a parar:
un mundo de nombre extraño...
Se llamaba... soledad.

Angustias e ingratitudes,
esas cosas de penar
nunca podrán lastimarme
mientras viva en soledad.

Sólo podría cambiarlo
—pero es imposible ya—
por un mundo de historias viejas
y mañanas de cristal.
Sólo podría cambiarlo
pero es imposible ya:
ni mi madre está en el patio,
ni mi padre en el maizal...

JUAN

(Canción)

Sembrando la tierra Juan
se puso un día a pensar
¿por qué la tierra será
del que no sabe sembrar?

Le pido perdón al árbol
cuando lo voy a tronchar
y el árbol me dijo un día
—Yo también me llamo Juan.

Tuve en mis ramas un nido,
yo sé que se salvarán:
los pájaros siempre vuelan,
yo nunca aprendí a volar...
Tal vez pensando, pensando,
un día aprenda a volar.

Sembrando la tierra Juan
se puso un día a pensar
¿por qué la tierra será
del que no sabe sembrar?

Triste la vida del campo:
arar, sembrar y esperar
el otoño y el invierno
y el verano, todo igual...

Tal vez pensando, pensando,
un día aprenda a volar.

Un día aprenda a volar...

TUVE UN AMIGO QUERIDO

(Canción)

Tuve un amigo querido
que murió en Ñacahuazú

su tumba no la encontraron
porque no le han puesto cruz.

No importa que no la tenga,
lo mismo la hemos de hallar
multiplicada en el aire
donde está la libertad.

Crece la mata en la sierra,
crece el árbol más allá,
en los barrancos profundos
el río canta y se va.

Pájaros de tres colores
pasan en vuelo fugaz
la mariposa y el cóndor
todos lo quieren nombrar.

Tumba perdida en la sierra
jamás se podrá olvidar
en las guitarras del pueblo
se convierte en madrigal.

MI TIERRA, TE ESTÁN CAMBIANDO

(Milonga)

Mi tierra, te están cambiando
o te han disfrazao, que es pior,
¡amalaya que se rompa
pa'siempre mi corazón!

La zamba ya no es la zamba
del provinciano cantor...
¡Qué se han hecho los estilos
del paisano trovador?
¿Dónde están la vidalitas
que antes escuchaba yo,
igual que en aquellos tiempos
de cuando fui charabón...?

Mi tierra, te están cambiando
o te han disfrazao, que es pior,
¡amalaya que se rompa
pa'siempre mi corazón!

Cruz del Sur, márcame un rumbo
donde esconder mi dolor
dame un árbol solitario
de la pampa en un rincón,
dame un campo florecido
con macachines en flor
donde galopen patriadas
como ensayando un malón,
donde mire reflejarse
la luna en el cañadón,
donde nadie me pregunte
d'ánde vengo y ánde voy,
igual que en aquellos tiempos
de cuando fui charabón...

Mi tierra, te están cambiando
o te han disfrazao, que es pior...
¡Amalaya que se rompa
para siempre mi corazón!

NADA MÁS

(Canción)

Teniendo rancho y caballo
es más liviana la pena,
de todo aquello que tuve
sólo el recuerdo me queda
nada más, nada más.

No tengo cuentas con Dios;
mis cuentas son con los hombres,
yo rezo en el llano abierto
y me hago lión en el monte
nada más, nada más.

Me gusta mirarlo al hombre
plantado sobre la tierra
como una piedra en la cumbre
como un faro en la ribera
nada más, nada más.

Alguna gente se muere
para volver a nacer
y el que tenga alguna duda
tiene mucho que aprender

nada más, nada más...

ELEUTERIO GALVAN

(Milonga)

Era una vida sencilla
la de Eleuterio Galván,
hombre ni joven ni viejo
tan pobre como el que más
con dos hijos en las casas
y otro perdido por ahí.

Tenia un rancho chiquitito
cerca del cañaveral
bebía un vino dudoso
que lo ayudaba a prosear
lo demás era silencio
y era cuando hablaba más...

Las cosas no se emparejan
cuando es duro el trajinar
era una estrella pequeña
la esperanza de Galván:
soñaba con un caballo...
¡nunca lo pudo comprar!

Varios fueron al velorio
cuando se murió Galván,
pión de surco con un rancho
cerca del cañaveral,
hombre ni joven ni viejo,
tan pobre como el que más
con dos hijos en las casas
y otro perdido por ahí.

MILONGA DEL SOLITARIO

Me gusta de vez en cuando
perderme en un bordoneo
porque bordoneando veo

que ni yo mesmo me mando;
las cuerdas van ordenando
los rumbos del pensamiento
y en el trotecito lento
de una milonga campera
va saliendo campo afuera
lo mejor del pensamiento.

Siempre en voz baja he cantao
porque gritando no me hallo;
grito al montar a caballo
si en la caña me he bandeao,
pero tratando un versiao
ande se cuentan quebrantos
apenas mi voz levanto
para cantar despacito...
¡que el que se larga a los gritos
no escucha su propio canto!

Si la muerte traicionera
me acogota a su palenque
háganme con dos rebenques
la cruz pa'mi cabecera.
Si muero en mi madriguera
mirando los horizontes,
no quiero cruces ni aprontes
en encargos para el Eterno:
¡tal vez pasando el invierno
me dé sus flores el monte!

LA GUITARRA

(Aire criollo)

Tres tiples y tres bordonas
tiene la guitarra mía:
con unas lloro pasiones,
con otras canto alegrías.

La guitarra fue a los campos:
no sé qué andaba buscando,
que recordando paisajes
se lo pasa suspirando.

La guitarra junto al mar
no sé qué sintió en la playa,

que aprendió a decir adiós
aunque ninguno se vaya.

La guitarra fue a los indios
para aprender su misterio;
y volvió al pueblo más honda
de tanto beber silencios.

La guitarra fue a los pobres
y le hablaron tanto y tanto
que llena de pena y miedo
vino a mis brazos llorando.

La guitarra fue a la copla
que allá la estaba esperando:
¡desde entonces andan juntas
por el mundo... caminando!

PA'ALUMBRAR LOS CORAZONES

(Milonga)

Más de uno me ha creído muerto
y así lo habrá festejao
creyéndome sepultao
en medio de los desiertos.
Pudo ser: pero lo cierto
es que andando por la vida
en esas anochecidas
llenitas de ocuridá
a naides le ha de faltar
una estrellita prendida.

Pobre de aquel que cegado
por la dicha del presente
se acuerde tan malamente
de los que ayer han luchado.
Errar, muchos han errado
porque es ley no superada:
la vida no nos da nada,
presta a interés usurario
y el que piense lo contrario
verá su dicha embargada.

A Cristo lo condenaron

sin escucharlo siquiera
y una corona espinera
sobre su frente fijaron;
al madero lo clavaron
y lo lancearon también,
burlándose del Edén
de virtudes prometidas
por Aquel que dio su vida
para iluminar el bien.

Empujao por el destino
también yo abrazo un madero,
crucificado trovero
voy yendo por los caminos.
Mis cantos de peregrino
no son salmos ni sermones
sino sencillas canciones
de la tierra en que nací:
¡lucecitas que prendí
p'alumbrar los corazones!

MADRE VASCA

(Canción)

Qué nombre tendrán las piedras
que la vieron caminar
a mi madre cuando niña
o pastorcilla quizás.

El árbol a cuya sombra
descansó, dónde estará;
qué bueno si lo encontrara
para rezar o llorar.

He de llegar algún día
en tierra vasca a cantar
¡ay madre! desde muy lejos
en mis coplas volverás.

Tu sangre dentro mis venas
como un árbol crecerá
y el viento, que es generoso,
su árbol me señalará.

Qué bueno si lo encontrara
para rezar o llorar.

EL POETA

(Canción)

Tú piensas que eres distinto
porque te dicen poeta
y tienes un mundo aparte
más allá de las estrellas.

De tanto mirar la luna
ya nada sabes mirar,
eres como un pobre ciego
que no sabe adonde va.

Vete a mirar los mineros,
los hombres en el trigal,
y cántale a los que luchan
por un pedazo de pan.

Poeta de tiernas rimas,
vete a vivir a la selva
y aprenderás muchas cosas
del hachero y sus miserias.

Vive junto con el pueblo,
no lo mires desde afuera,
que lo primero es ser hombre
y lo segundo, poeta.

De tanto mirar la luna
ya nada sabes mirar,
eres como un pobre ciego
que no sabe dónde va...

DISCOGRAFIA

OBRA	*Género*	*Fecha de grabación*
LA COCHAMOYERA	Chacarera	5-3-41
VIENE CLAREANDO	Zamba	5-3-41
HUÍ JO JO JO	Jujeña	5-3-41
AHÍ ANDAMOS, SEÑOR	Canción	5-3-41
NOCHE EN LOS CERROS	Preludio	27-12-44
A ORILLAS DEL YI	Preludio	27-12-44
ZAMBITA DE LOS POBRES	Zamba	27-12-44
EL ARRIERO	Canción	27-12-44
HUELLA TRISTE	Canción	26-6-45
ARENITA DEL CAMINO	Baguala	26-6-45
CAMPO ABIERTO	Estilo	18-7-45
ZAMBA DEL GRILLO	Danza	18-7-45
CHILCA JULIANA	Chacarera	26-12-45
ANDANDO	Vidala	26-12-45
PASTITO QUEMADO	Zamba	26-12-45
CANTO DEL PEÓN ENVEJECIDO	Canción	22-1-46
LA AÑERA	Zamba	22-1-46
LA POBRECITA	Zamba	7-11-46
ADIOS, TUCUMAN	Zamba	7-11-46
CAMINO DEL INDIO	Canción	22-4-47

GRAMILLA	Estilo	22-4-47
VIENE CLAREANDO	Zamba	22-4-47
TU QUE PUEDES, VUELVETE	Canción	5-12-47
AIRE DE VIDALITA RIOJANA	Melodía	5-12-47
ZAMBITA DEL ALTO VERDE	Zamba	5-12-47
TIERRA QUERIDA	Zamba	5-6-53
CHACARERA DE LAS PIEDRAS	Chacarera	27-7-53
EL VENDEDOR DE YUYOS	Canción	27-7-53
RECUERDOS DEL PORTEZUELO	Canción	27-7-53
MINERO SOY	Baguela	27-7-53
EL BIEN PERDIDO	Chacarera	27-1-54
CENCERRO	Milonga	27-1-54
LA TUCUMANITA	Zamba	27-1-54
LAS CRUCES	Milonga	27-1-54
ZAMBA DEL GRILLO	Zamba	19-8-54
EL ALAZÁN	Canción	19-8-54
INDIECITO DORMIDO	Canción	19-8-54
EL TULUMBANO	Galo	28-4-55
LLORAN LAS RAMAS DEL VIENTO	Vidala	28-4-55
HUELLA, HUELLITA	Canción	28-4-55
EL AROMO	Milonga	28-4-55
ZAMBA DE MI PAGO	Zamba	10-10-55
A QUE LE LLAMAN DISTANCIA	Milonga	10-10-55
LEÑA VERDE	Milonga	10-10-55
LA MONTARAZA	Zamba	10-10-55
LA ZAMBA SOÑADORA	Zamba	1-6-56
CANCIÓN DEL CARRETERO	Canción	1-6-56
LA HUMILDE	Chacarera	1-6-56
LA ESTANCIA VIEJA	Milonga	1-6-56
PAISANO ERRANTE	Milonga	5-11-56
EL LLANTO	danza	5-11-56
HUAJRA	Carnavalito	5-11-56
CAMPO ABIERTO	Estilo	5-11-56
CHACARERA DEL PANTANO	Chacarera	5-11-56

CANCIÓN DE LOS HORNEROS	Milonga	5-11-56
VIDALA	Vidalita	6-11-56
ZAMBITA DEL ALTO VERDE	Zamba	6-11-56
LA COLORADO	Chacarera	6-11-56
ZAMBITA DEL BUEN AMOR	Zamba	6-11-56
CRUZ DEL SUR	Malambo	6-11-56
DANZA DE LA PALOMA ENAMORADA	Melodía	7-11-56
MALQUISTAO	Vidala	7-11-56
EL GOYITA	Gato	7-11-56
VIDALA	Vidala	28-11-56
KALUYO DEL HUÁSCAR	Danza	28-11-56
BURRUYACU	Zamba	28-11-56
LE TENGO RABIA AL SILENCIO	Canción	28-11-56
FLOR DEL CERRO	Zamba	30-10-57
EL POCAS PULGAS	Gato	30-10-57
VIEJO TAMBOR VIDALERO	Vidala	30-10-57
LA OLVIDADA	Chacarera	30-10-57
ZAMBA DEL PAÑUELO	Zamba	31-10-57
ORACIÓN A PÉREZ CARDOZO	Motivo	31-10-57
LA VUELTA AL PAGO	Zamba	31-10-57
ESTRELLITA	Canción	7-11-57
CANCIÓN DEL ABUELO	Estilo	7-11-57
ROMANCE DE LA VIDALA	Vidala	7-11-57
		Fecha
OBRA	*Género*	*grabación*
LUNA TUCUMANA	Zamba	7-11-57
LA FINADITA	Chacarera	17-4-59
EL MAL DORMIDO	Gato	3-11-59
AGUA ESCONDIDA	Zamba	3-11-59
DON FERMÍN	Gato	3-11-59
PAYANDO	Cifra	5-11-59
LA DEL CAMPO	Chacarera	5-11-59
VIDALA PARA MI SOMBRA	Vidala	5-11-59
POBRECITO MI CIGARRO	Canción	5-11-59

TRISTE NUM. 5	—	20-5-60
BABUALA DE AMAICHA	Baguala	25-5-60
MI CABALLO PERDIDO	Gato	20-5-60
NO QUIERO QUE TE VAYAS	Zamba	20-5-60
LOS EJES DE MI CARRETA	Milonga	25-5-60
CANCIÓN DEL CAÑAVERAL	Canción	20-5-60
EL NIÑO DUERME SONRIENDO	Arrullo	28-6-62
PAYO SOLA	Zamba	28-6-62
LA TRISTECITA	Zamba	28-6-62
SIN CABALLO' Y EN MONTIEL	Milonga	4-11-63
CANCIÓN PARA DOÑA GUILLERMA	Canción	4-11-63
LOS DOS ABUELOS	Milonga	22-11-63
LA ALABANZA	Chacarera	22-11-63
LA VENGO A DEJAR	Vidala	22-11-63
ZAMBA DE VARGAS	Zamba	22-11-63
SIETE DE ABRIL	Zamba	22-11-63
DUERME, NEGRITO	Canción	22-11-63
ZAMBA DEL PAJUERANO	Zamba	22-11-63
LOS YUYITOS DE MI TIERRA	Milonga	22-11-63
EL PAYADOR PERSEGUIDO	Relato	22-11-63
CANTOR DEL SUR	Relato	6-11-64
TRIUNFO	—	6-11-64
MILONGA TRISTE	Milonga	27-5-65
MI VIEJO POTRO TORDILLO	Aire	27-5-65
HAY LEÑA QUE ARDE SIN HUMO	Milonga	27-5-65
CANCIONES DEL ABUELO NUM. 2	Preludio	26-7-65
LA AMOROSA	Zamba	26-7-65
QUIERO SER LUZ	Zamba	8-3-66
LA TARDE	Canción	8-3-66
CÓRDOBA NORTE	Chacarera	2-2-66
EL ÁRBOL QUE TU OLVIDASTE	Canción	8-3-66
PELAJES ENTREVERAOS	Milonga	4-4-66
IMPOSIBLE	Vidala	4-4-66
DE LOS ANGELITOS	Chacarera	4-4-66

LA GAUCHA	Zamba	7-10-66
GRACIAS, GUITARRA	Milonga	7-10-66
A LA NOCHE LA HIZO DIOS	Canción	1-8-67
LA COPIA	—	1-8-67
LA DEL GUALICHO	Chacarera	1-8-67
NEM KORORO	Canción	3-8-67
SACHA PUMA	Escondido	3-8-67
LA ESTANCIA VIEJA	Milonga	3-8-67
LA LLUVIA Y EL SEMBRADOR	Canción	3-8-67
LLORAN LAS RAMAS DEL VIENTO	Vidala	18-8-67
ZAMBA DEL VIENTO	Zamba	18-8-67
EL VENDEDOR DE YUYOS	—	18-8-67
CAMINITO ESPAÑOL	Canción	2-1-70
CAMPESINO	—	2-1-70
VASIJA DE BARRO	—	2-1-70
MI MALA ESTRELLA		2-1-70
LOS HERMANOS	Milonga	2-1-70
JUAN, EL SEMBRADOR	Canción	2-1-70
LA VIDA COMO EL TABACO-LAS AVES	—	2-1-70
PIENSAN SILBANDO	Milonga	2-1-70
PA' ALUMBRAR LOS CORAZONES	—	2-1-70
CACHILO DORMIDO	Chacarera	2-1-70
PREGUNTAN DE DONDE SOY	Canción	2-1-70
LA MECHUDA	Zamba	24-6-71
VIDALA DEL YANARCAJ	Vidala	24-6-71
YO QUIERO UN CABALLO NEGRO	Canción	24-6-71
MONTE CALLADO	Milonga	24-6-71
SALMO A LA GUITARRA	Poema	24-6-71
PARA REZAR EN LA NOCHE	Canción	30-6-71
CHILCA JULIANA	Chacarera	30-6-71
COMO TUS OJOS	Vidalita	30-6-71
SE FUE MI NEGRA	Bailecito	30-6-71
LA FLECHA	Canción	30-6-71
LAS PIEDRAS	Milonga	30-6-71

YO ME HE CRIAO A PURO CAMPO	—	30-6-71
ESTILO DE QUIJANO	Melodía	2-1-73
LA JUAN CARREÑO	Chacarera	2-1-73
SI ME VEIS MIRANDO LEJOS	Poema	2-1-73
GATO SANTIAGUEÑO	Calo	2-1-73
TUVE UN AMIGO QUERIDO	Canción	2-1-73
MI TIERRA. TE ESTÁN CAMBIANDO	Milonga	2-1-73
VIDALA DEL IMPOSIBLE	Canción	2-1-73
RANCHITO DE COLALAO	Zamba	3-1-73
NADA MAS	Canción	3-1-73
ELEUTERIO CALVAN	Milonga	3-1-73
VIDALITA TUCUMANA	Vidalita	31-73
MALAYA HIRIERA UN CAMINO	Milonga	3-1-73

IMÁGENES

Atahualpa Yupanqui

Atahualpa Yupanqui
es un cantante y compositor
que desde hace años ocupa
uno de los lugares
más destacados de la canción
latinoamericana. A lo largo
de su dilatada experiencia
Yupanqui se ha revelado el testigo
lúcido que expresa de modo exótico
el sentir de todo un continente.
Félix Luna,
profundo conocedor del tema,
desarrolla sistemáticamente
los diferentes aspectos
de la evolución artística y vital
del artista argentino.